

مذاهب وشخصيات



المسح القرآني المعاصر

بقلم
الدكتور الطيفي دهم



اهداءات ١٩٩٨

أ.د./ محمد العزيز جرماء

رئيس قسم اللغة العربية الأسبق-الإسكندرية

المستاذ الكبير
 محمد العزيز بن
 محمد بن محمد بن
 محمد بن محمد بن
 محمد بن محمد بن

مناهج ونصوص

لمسح افرسى المعاصر

بقام
 لطفى وقام

مقدمة

« دراسة موجزة حول المسرح الفرنسى المعاصر » ،
عنوان لعله أدق فى الدلالة على موضوع هذا الكتاب .

فاننا لم نتناول بالتحليل العميق جميع الأعمال
المسرحية التى ظهرت فى فرنسا ابان القرن العشرين ،
انما اقتصرنا على أهم تلك الأعمال وإبرزها من حيث
الدلالة على تطور هذا المسرح وصلته بتيارات المسرح
العالمى .

كما اننا لم نتناول بالدراسة الدقيقة جميع المؤلفين
المسرحيين فى فرنسا منذ فجر هذا القرن حتى اليوم ،
اذ اغفلنا بعضهم من أمثال : « مساشا جتري »
(Sacha Guitry) الذى اشتهر فى عالم التأليف المسرحى
والتمثيل والايخراج ، ذلك بأنه يبدو لنا مسطحيا فى
شعبيته ، وانه يسعى الى الدعابة والفكاهة هدفاً فى
ذاتها ، فلا يرتفع بالمسرح الى الجو الشعارى الذى
يخلق فيه كاتب مثل « جيودو » او « أنوى » ، ولا
يرقى بالفكرة الى المستوى الفلسفى الذى يتالق فيه
« سارتر » او « كامى » ، لذا فهو ينتمى فى تقديرنا
الى المسرح التقليدى الذى يقصر المهارة على هدف واحد
هو اثارة الضحك عن طريق السخرية بالنسباء او
ببعض أوضاع المجتمع ، وهو فى ذلك لا يتمشى مع
حركة التطور التى عرفها المسرح الفرنسى بعد الحرب
العالمية الأخيرة .

كذلك اغفلنا الحديث عن مسرح «مارسيل يايبول»
Marcel Pagnol الذى مازال على قيد الحياة ، ذلك بأنه اشتهر فى الربيع

الأول من هذا القرن بمسرحيات ثلاث هي « فاني ،
(Fanny) و«ميزار» (César) و«ماريوس» (Marius)
فيحصر أحداثها في جنوبي فرنسا أو في مرسيليا على
وجه التحديد ، وبالرغم من قدرته النادرة على المشاهد
المضحكة وتحليل النفسانيات ، فإن لماراف التي
يصورها ، تتطلب غالبها الانمام بنفسية أهل الجندوب
في فرنسا وبائلون المحلي لحياتهم .

هذا الى انه أمسك عن التأليف المسرحي منذ أكثر
من عشرة أعوام مما يحلينا على الاعتقاد بأنه لم يعد
يتمشى مع تلك الروح الشاعرية أو الفلسفية التي
غلبت على المسرح ، القرنى المعاصر .

ولعل « مارسيل أشار » (Marcel Achard) زميله في
المجمع الفرنسى (الأكاديمى فرانسيز) كان أولى
بدراسة مستفيضة لأنه لم يتوقف حتى الآن من
الانتاج ، فضلا عن الطابع الشاعرى الرقيق الذى
يتسم به فى التأليف المسرحي . الا أن مسرحه يعكس
المجتمع الذى يعيش فيه الى حد يتعذر معه تقديم
مسرحياته خارج فرنسا .

وتزداد الصعوبة لو حاولنا ترجمتها الى اللغة
العربية ، فهو يجيد التلاعب بالألفاظ والسخرية من
المجتمع الباريسى وأنوان التطور الاجتماعى المزيف الى
غير ذلك من الموضوعات ، التى لا تمس جميع الجماعير
ولاسيما أنه ينزع دائما الى الخيال فى رسم شخصياته
وفى عرض أحداث مسرحيته .

كذلك لم نحرص على دراسة مسرح « فياسيان
مارسو » (Félicien Marceau) أو « برناتيس »
(Bernanos) أو « بيراندلو » (Pirandello) وغيرهم ،
لا انكارا لمواهبهم أو انتقاصا لأقذارهم ، إنما رغبة منا
فى إبراز المؤلفين ،الذين طبعوا العصر بمسرحياتهم
ومثلوا فراغا لم يسبقهم اليه أحد .

فالمسرح الفرنسى المعاصر يتسم بالروح الشاعرية
أولا بفضل مؤلفات «كلوديل» و«جيروود» و«كوكتو»

و « مونتريان » و « سالكرو » و « أنوى » ، ثم بالروح الفلسفية تحت تأثير « سارتر » و « تامي » وأخيرا بطابع التجديد تحت لواء مسرح انطليعة بفضل أعمال « يونسكو » و « بيكيت » .

وإن كانت المهامة تغلب في هذا العصر على الدراما الى الحد الذى اندثرت معه « التراجيديات » رأينا أن نورد فصلا عن « التأليف الهزلى » يتضمن نبذة تاريخية عن المسرح الضاحك والسبيل الى انازة النضج والصفات التى يجب توافرها فى المؤلف الهزلى .

ثم انتقلنا الى الحديث عن المسرحية وسبيل استخلاصها من النص ، لتعرض بعد ذلك الى حياة المسرحية بين الاخراج والتمثيل . ولقد حرصنا على ابراز دور المخرج لأن المسرح الفرنسى المعاصر نهض حقا على اكتاف المخرجين البارزين الذين أكسبوه بفنهم حياة جديدة .

ثم نبدا بعد ذلك فى دراسة اعلام المسرح الفرنسى المعاصر الذين امتازوا بنظرة جديدة الى المسرح ووسموه بطابعهم فأكسبوه من شامريتهم ومن فلسفتهم لونا جديدا وحياة جديدة .

وأخيرا قدمنا دراسة لمسرح الطليعة واللامعقول وتحليلا لاهم أعمال « يونسكو » و « بيكيت » التى تعرض حاليا فى باريس والتى لمسنا صداها هنا فى مسرحنا العربى المعاصر .

ولقد آثرنا عرض هؤلاء المؤلفين جميعا على حسب الترتيب التاريخى لحياتهم تحاشيا لمحاولة تقييمهم أو الإيحاء بتفضيل أحدهم على الآخر .

إنما الذى يعنيننا من المؤلف هو إعطاء فكرة دقيقة عنه مع الاقتصاد على تحليل أهم أعماله التى تدعو الى التفكير والتى تبرز أصالة المؤلف ومكانته فى عالم التأليف المسرحى ، فضلا على الإشارة الى آراء بعض النقاد كلما دعا الامر الى ذلك .

ولا ينبغي أن يقتصر تحليل المؤلفات المسرحية على الأحكام العامة ، إنما يجب أن يتخطاها إلى جوهر الحياة الذي يسرى في أعماقها ليتجلى في الشخصيات التي ، وإن تعددت ، فكل منها يتحدث عن نفسه وعن « الأنا »

وهذا الجمع بين الطابع الفردي وطابع التعمد في العمل المسرحي يضيف على دراسة المسرح أجلاً واسعاً لا تقنع بالنظرة الضيقة ولا بالأحكام التقليدية التي يفرضها مجتمع من المجتمعات في عصر من العصور .

وكان العمل المسرحي يوجه بهذا كله إلى القارئ والمتفرج ، وخاصة الدارسين منهم ، نداء غامضاً يناشدنا فيه أن نتطلع إلى ما هو أبعد من خبرتنا المألوفة وإن تنسأ بأفكارنا إلى ما وراء العالم الذي نعيش فيه .

ولعل الهدف الاسمي لمن يتوفر على دراسة العمل المسرحي هو أن يتوقد إحساسه وأن تتسع آفاقه ليمتد إلى الأحجام الفسيحة التي تنشرها أمامه المسرحية .

ويقينا أننا عندما نشاهد مسرحية جديدة فإننا نسلم لها تسليماً كلياً ، فلا نلجأ إلا إليها وحدها في الحكم عليها ، دون أن نتقيد بالمقاييس التقليدية . وذلك هو واجب الناقد الأمين الذي يؤمن أن ما ينبغي له هو التوفر على فهم ما يوده المؤلف وما عليه بعد إلا أن يتساءل هل بلغ هدفه ؟

ومجمل القول أن يقتصر حكم الناقد على العلانية القائمة بين العمل المسرحي وبين الغرض الذي يرمى إليه المؤلف من خلال هذا العمل الفني .

ولا شك أن هذا الهدف لا يبدو واضحاً جلياً في جميع الأحيان ، وهنا يكمن الخطأ في الحكم على المسرحية ، وحين يتضح هذا الهدف تتضارب الآراء في مدى بلوغ المؤلف هدفه . وهذا هو مصدر التناقض

فى الاحكام ، بل مصدر التفاوت فى مستوى الاحكام التى يصدرها ناقد بعينه على عدة مسرحيات .

وغنى عن البيان أنه من المتعذر على الناقد أن يكون دائماً موضوعياً فى تقده ، كما أننا نعلم أنه انسان من لحم ودم له ميوله وله أيضاً صداقاته ، غير أن فن النقد يحتم عليه ألا يفرض على القارئ انطباعاته الشخصية وذوقه الخاص .

ولا ينبغي أن ينصب الناقد نفسه رائد مدرسة ما ينشر الثناء أو يكيل الهجوم من عليه كرسى الاستاذية. ولا سيما أنه يتعذر على الناقد نفسه أن يبرر ميوله أو يطل ذوقه الشخصى تجاه أية مسرحية بصورة قنن الآخرين .

هذا الى أنه يجب أن تقوم صلة روجية - أو على الاصح علاقة اخوية - بين الناقد والمؤلف والجمهور لكى يتسنى اعطاء المسرحية حقها من الثم النبيل ومكانتها التى تستحقها . فالمؤلف فى عصرنا هذا لا يمكنه الا أن يقدم شخصيات تحيا فى خبرته الخاصة ، ثم لا تلبث أن تتسع دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية بأسرها ، فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الاحمال الفنى أن تؤثر فى الجمهور وفى النقد الا اذا كانت تحمل نداء عميقا تتردد اصداؤه على افواه الشخصيات التى يتفاعل معها المتفرجون .

وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته ، فليس الجمهور عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية بل هو احد أركانها الرئيسية ، اليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها .

تلك هى المفاهيم الاساسية التى تسود الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب ، فلعلها تعين على ابراز القواعد السليمة التى يجب أن تقوم عليها دراسة الاعمال المسرحية .

وصاها أيضا ان تشعر المتفرج بأهمية رسالته
وان توجه ذهنه الى آفاق جديدة من التفكير ليتفاعل
مع المسرحية - في صمت التأمل - تفاعلا يكشف له
عن كنوزها .

وان اجد ما نرجوه لهذه الدراسات ان تحفز
المعتنين بالفن المسرحي على تقديم دراسات اخرى اعمق
وأوسع ، تسلط فيها الاضواء القوية على المسرح
الأجنبي لنستثير بخبرته ثم نكيفها حسب حاجتنا
وظروفنا .

كما نرجو ان تتركز اضواء اخرى اشد قوة على
مسرحنا العربي الناهض لتبرز مفاصلة وتثير مسيله ،
بعد ان توافرت له مسبل كثيرة من اركان التقدم
والرقى في هذا العهد الزاهر .

لطفى ظام



الكتاب الأول
التأليف الهزلي..



١ - تطور الضحك :

إن دراسة الضحك أمر متشعب النواحي ، فهذا موضوع لا يمكن تحديد نطاقه . ولعل ظاهرة الضحك في مقدمة الظواهر التي لا يتيسر للدارس أن يجد لها تعريفا كاملا أو حتى مجرد شرح أو تفسير سليم .

لذا آثرنا أن نطرق الحديث عن الضحك من نواح ثلاث : فنسرد أولا لمحة تاريخية عن تطور الضحك ، ثم نتحدث عن المؤلف الهزلي والصفات التي يجب أن تتوفر فيه ، وأخيرا نستعرض أهم أسباب الضحك ووسائل إثارته في السينما والمسرح . وهكذا يتسنى لنا الإلمام بأهم أركان الضحك .

كلنا يعلم أن « الكوميديا » أو التمثيليات الهزلية نشأت في الأصل في بلاد اليونان على إثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لاله الخمر « باكوس » فكانت تنظم حفلات صاخبة في جميع الترى وحول بساتين الكروم في موسم جنى العنب وإعداده لصناعة الخمر . فكان السرور والمرح يسودن المشتغلين بقطف العنب ، فيسيرون في مواكب هائلة ماجنة ، ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يتبادلون الفكاهات فيما بينهم ، وكلما التقوا ببعض المارة أو بموكب آخر من أقرانهم أخذوا يتراشقون بالفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه الالفاظ مادة غزيرة تغني فكرة القصة الهزلية وحوارها ، فما كان على الشخص الذي يريد أن يؤلف قصة هزلية إلا أن يسجل مشهد الجماعتين يسودهما المرح وهما يتراشقان بالالفاظ المضحكة في جلسة صاخبة .

وهكذا نشأت القصة الهزلية ، وهكذا كانت في عصر «ارستوفان» (Aristophane) الاغرية أي حوالي أربعة قرون ونصف القرن قبل الميلاد . وكان مألوما أن يلجأ المؤلف الهزلي الى استعمال الالفاظ النابية وسرد

أحداث تصفها حاليا بأنها منافية للأخلاق • وظل الوضع على هذه الحال حتى عصر « Plaute » الروماني أي حوالي قرنين ونصف القرن قبل الميلاد فكان المؤلف الهزلي لا يسجل إلا المواقف المثيرة جنسيا للضحك اللفظ ، مستعينا بألفاظ السباب والتهكم الخالية تماما من أي تهذيب • وكانت هذه اللفظة وهذا الاسفاف أمرا طبيعيا بل ضروريا لأرضاء جمهور بدائي فظ الطبايع ، عديم الثقافة •

ومنذ ذلك الحين أخذ اللوح الهزلي يتطور ، ولم يتوقف عن التطور إلى حد أننا أصبحنا نحس أن ما كان يثير الضحك منذ خمسين أو حتى ثلاثين عاما ، لم يعد يثير الضحك حائيا • ولقد قال في ذلك «رينيه كلير» (René Clair) لنؤلف السينمائي الفرنسي في كتاب ظهر له منذ سنوات قليلة بعنوان « قصص هزلية وتعليقات » *Comédies et Commentaires*

«إذا استثنينا أقل القليل تبين لنا أن كل ما كان يضحك له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيفا ، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يعامل المؤلفات المعاصرة بالطريقة التي نعامل نحن بها مؤلفات الماضي ! » •

ولقد جاء في كتاب الفيلسوف « برجسون » عن الضحك
« Bergson : Le Rire »

«إن ظاهرة الضحك هذه هي رد فعل يصدر عن الإنسان الذي يعيش في المجتمع ، لذا فمن المنطوق أن يتطور الضحك متمهيا مع المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان ، أو على الأصح مع الحضارة التي يسير الإنسان في ركبها » •

ولنتأمل الآن في لون الضحك الذي يتلام مع المجتمع الذي نعيش فيه ويمشي مع الحضارة التي تسير في ركبها حاليا •

لقد انطبع الناس في جيلنا هذا بتأثير فن التصوير الذي عم وطغى بسبب انتشار أساليب الدعاية ورواج المجلات المصورة واحتلال السينما مكانا هاما في حياتنا ، وأخيرا هجوم التلفزيون هجوما قويا خاطفا على مجتمعنا ، وهكذا يقع مجتمعنا تحت سيطرة جميع وسائل التعبير المرئية ، وبمعنى آخر اتخذت حضارتنا لونا جديدا أو اتجاهها جديدا منذ أن أصبحت حضارة مرئية أو حضارة المرئيات ، ومن ثم أصبح ما يقع تحت أنظارنا وأبصارنا يؤثر فينا أكثر بكثير مما يقع تحت سمعنا أو فهمنا ، وخاصة في السينما ، فإن المشهد المضحك الذي يعتمد على

الحركة يحلو لنا وتستطيعه أكثر من اللفظ المضحك الذي نسمعه .
وليس معنى هذا أننا نحذف الكلمة المضحكة من الوجود أو تجردها من
مزاياها ، إنما نتمنى أن عنصر الضحك لو ارتكز فقط على خفة ظل المؤلف
وما يمتاز به من روح الدعابة ، فأننا سرعان ما نحكم على عنصر الضحك
هذا بأنه ضعيف ودون المستوى المطلوب .

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى تفوق المسرح على السينما فى
فرنسا خاصة ، فإن المؤلف الفرنسى يشتهر بخفة الظل وبروح الدعابة فى
التلاعب بالالفاظ وفى التعليق على المواقف ، لذا فهو يوفق كل التوفيق
فى اسوار وفى المساجلات الكلامية على المسرح ، ويعوزه اتوفيق فى ابراز
الاحداث والمشاهد المضحكة على الشاشة لانها تعتمد على الحركة أكثر من
اعتمادها على الالفاظ .

ومنذ ثلاثين عاما تقريبا كان المؤلف الفرنسى كورتليز (Courteline)
يفوق الكثيرين من أقرانه مؤلفى المسرحيات ، مثل فيدو (Feydeau) ولكن
فى وقتنا الحاضر يبرز « فيدو » هذا بقية أقرانه لان مسرحياته تزخر
بالمشاهد المرئية ، ولانه يثير الضحك عن طريق عنصر آلى ، لا عن طريق
التأثير الفحشى: هكذا يفعل مثلا فى روايته

(« Le Dindon » et « Occupe-toi d'Amélie »)

غير أنه قد يبدو من اليسير الاعتراض على هذا الرأى بأن نقول :
إن أعمال « مولير » المسرحية مازالت حتى الآن تثير الضحك ، ونثيره على
الاخص فى الحوار اللفظى أكثر مما تثيره فى الحركة المسرحية التى تتجلى
مثلا فى رواية («مقالب سكابان» ، « Les Fourberies de Scapin ») . هذا
صحيح ولكن هذا الحوار اللفظى الذى يضحكننا حاليا انما يضحكننا بفضل
وجود ما يسمى بالعنصر الآلى فى الضحك ، هذا العنصر الذى يطلق عليه
وجمال السينما لفظ « gags » وهو الحركة التى تتكرر أو الالفاظ التى
تتكرر آليا أكثر من مرة .

فمثلا فى رواية مولير « Le Bourgeois Gentilhomme »
«الطوطور الاعظم» - مشهد يثير الضحك العنيف ، وهو مشهد أستاذ
الفلسفة الذى يحاول تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف
المتحركة ، مستعينا بإشارات وحركات والفاظ تتكرر آليا كلما حاول شرح
نطق هذه الحروف -

وهذا التكرار هو العنصر الآلى بعينه المسمى « gag » ، لذلك فإن
هذا المشهد والمشاهد التى تشبهه فى مسرح مولير لا يمكن أن تبلى بسبب

القدم ، بل هي من النوع الذي كان يمكن أن يؤلف في عهد «ارستوفان» سنة ٤٥٠ ق.م أو في عهدنا الحاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو يجانبه التوفيق .

ومنذ أقل من عامين شرعت فرقة « La Comédie Française » الكوميدي فرانسيز» في تقديم رواية «الطوطور الاعظم» هذه على الشاشة وصرح Meyer أحد أعلام هذه الفرقة ، وهو في الوقت نفسه مخرج هذا الفيلم ، بأنه يعنى عناية خاصة بأبراز المنصر الآلى في الضحك عند تكرار عبارات معينة في الحوار وذلك بأن يكرس لها لقطات مكبرة (Gros plans) لأنها في الواقع هي عماد المنصر الهزلى في القصة .

وغنى عن البيان أننا نلتقى بهذا المنصر الآلى في الضحك في روايات مولير الأخرى وليس في هذه المسرحية فحسب .

فمثلا في رواية « البخيل » نرى «أرباجون» الذى يمثل البخل ، يثير الضحك في المواقف التى يكرر فيها عبارة معينة . فمثلا كلما حدثه خادمه الذى يحب ابنته ليثنيه عن مشروع زواج هذه الابنة من رجل عجوز لا يريد «دوته» ، برزت عبارة تروق للبخل وهي «هذا زواج بدون دوته ٠٠٠»

وكذلك في رواية «مقالب سكانان» : فحين يأتى سكانان ليبتز المال من «جيرونت» يلجأ الى الحيلة ، فيخبره أن الابن الوحيد لهذا العجوز البخيل أسير في إحدى سفن الاعداء ، ويجب دفع مبلغ ضخم كقسيمة لانقاذه فيصيح العجوز جيرونت :

« انما ماذا حمله على الذهاب الى هذه السفينة ؟ » وكلما جاء ذكر الفدية المطلوب دفعها عاد العجوز الى تكرار العبارة عينها .

فلا غرابة إذن أن نرى مسرحيات مولير تثير الضحك في جميع العصور ، ولكن لأسباب تختلف على حسب كل عصر : ففي عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر مايتأثر بالمنصر الآلى في الضحك ، وبالتواهي المرئية في المشاهد المضحكة .

وهكذا نخلص الى نتيجة صريحة وهي أن عنصر الفكاهة الذى شاغ وقدم ، هو المنصر الذى يعتمد على الالفاظ فحسب ، أو بمعنى آخر هو عنصر الضحك الموجه الى الفكر والذى يخاطب العقل ، ذلك الضحك المؤسس على التحليل الذهني والنفساني ، على حين أن الضحك الذى تثيره الحركة -

ضحك مخلد على مر العصور ، ذلك اللون من الضحك الذى يتبوأ عرشه
« شارلى شابلن » .

وهذه ظاهرة دفعتنا اليها حضارتنا ، ودفعنا اليها تقدمنا ، فاصبنا
لا نتقنع ولا نتأثر الا بما هو قوى صارخ . والذى ساعد على تحقيق هذا
التطور فى الضحك هو الجمهور وليس المؤلف الهزلى : فالجمهور يحقق
عاهو أكثر من ذلك ، ففى جميع ميادين التمثيل ، هو الذى يوجد الفن
ويدفعه الى أن يسمو ويصقل تدريجيا بالتخلص من الضعف والابتذال
وسيطرة هذا العنصر الآلى فى الضحك هى التى حملت مؤلفى الافلام
الضحكة على الاجماع على أن الفيلم الصامت يفوق الى حد كبير جدا الفيلم
الناطق فى الميدان الهزلى : فاللفظ المسموع قد خنق الضحك على الشاشة
إذ كان المؤلف فى عهد الفيلم الصامت ، يدأب على خلق وسائل جديدة
لاثارة الضحك لم تكن موجودة قبل اختراع السينما ، فكان الفيلم
الصامت يثير الضحك بفعل الاشارات والحركات والانفصالات التى هى
مباشرة تعبير مرئى عن مواقف انصصة ، ومن هنا كانت المفالة فى هذه
الحركات ولاشارات لان أحدا لم يكن يتوقع أو يتصور امكان تحقيق ذلك .
ثم تطور فن السينما وسمعت الالفاظ ، فعدنا ثانية الى الضحك التقليدى
الذى يريد التمسك بأهمية الالفاظ .

ولعل لهذا السبب يندر وجود مؤلفين هزليين فى السينما الناطقة
يرفون الى مرتبة مؤلفى الافلام الهزلية الصامتة ، والمؤلف الوحيد فى
فرنسا الذى وفق الى حفظ المستوى القديم هو « جاك تاتى » .
« Jacques Tati » وهذا لانه حلف الحوار اللفظى من أفلامه حذفا يكاد
يكون تاما .

فالصورة والمشاهدة كافية تماما لاثارة الضحك الى حد اخذ معه
بعض نقاد السينما فى الغرب ينادون بأنه خير للفيلم الهزلى أن يظل
صامتا .

غير أن جماعة من المؤلفين الهزليين ، بالرغم من تسليمهم بتفوق الفيلم
الهزلى الصامت ، يرون أن من المفالة أن تفصل بين الفيلم المضحك وحركة
التقدم السينمائي ، فتحكم عليه بالصمت ، وهم فى ذلك محقون ، لذا
فهم يحرمون الآن على الأقل من الالفاظ فى الفيلم المضحك بقدر
المستطاع : فمثلا يقول أحدهم واسمه «كارلوريم» Carlo Rim - لو أتيح
له أن يعيد كتابة أحد الافلام التى ألفها منذ عشر سنوات ، مثل فيلم
«الولاب الطائر» «L'Armoire Volante» لحلف تسعة أعشار الالفاظ

وإبقى على المشر فقط ، ثم يختتم تصريحه هذا بقوله : « منذ أن أصبح
للسينما صوت أخفت تنهق كالخمار ! » .

هناك عامل آخر من عوامل تطور الضحك يقع هو أيضا تحت تأثير
تيارات الحضارة ، وهو عدم التزام حدود المعقول ، أو عدم التقيد بما
يقبله العقل : فقد تخطى بعض المؤلفين الهزليين الحدود التي يفرضها
العقل في أبسط صوره ، ولعل هذا راجع الى تأثير النزعة الفنية الحديثة
التي يطلق عليها اسم «السريالية» أو فوق الواقعية «Le Surréalisme»
ولقد امتدت جنور هذه النزعة حتى بلغت الضحك أيضا ، ومن ثم انتشرت
المغالاة في تصوير الاحداث والافراط في عرض تفاصيل المشاهد المختلفة .

فبعد قرن تقريبا كان المؤلف الهزلي يخشى أن يتمادى في تصوير
الواقع تجنباً لايذاء الشعور أو خدش الحياء ، أما حالياً فهو يخشى أشد
ما يخشى أن يقتصر في تصوير الواقع لثلاثي قصته ضعيفة ، دون الحقيقة
المكتشفة التي يتوقع معظم الافراد رؤيتها : ففي الوقت الحاضر يمكن
للمؤلف أن يقتل كل شيء وأن يكتب كل شيء وأن يطرق كل موضوع وأن
يصور لنا على الشاشة كل شيء ، ومن ثم يثير ضحك المتفرج بجميع
الوسائل ، فهو من ناحية لا يتحرج من الالتجاء الى ألوان الإباحية ، ومن
ناحية أخرى لا يتردد في الاستعانة بمظاهر القسوة والعنف ما دامت هذه
وتلك تشبع الرغبة في التسلية والضحك بين المتفرجين ، وما دام من
الميسور أن يكتب تحت عنوان الفيلم « ممنوع مشاهدته لمن هم دون
السادسة عشرة » .

وهكذا أصبحنا نرى الصغار يمزحون ويلهون عند رؤية «توجو
البشع *L'Affreux Togo*» ويكفيها العنوان لنستنبط ما تتضمنه القصة من
مناظر عنيفة ، كذلك أفلام «جيري لويس *Jerry Lewis*» تلاقى نجاحا باهرا
بالرغم من أنها تزخر بالمشاهد القاسية التي كان يجدر بها أن تثير الشفقة
بدلاً من الضحك .

وأول من أدخل في السينما عنصر القسوة لاثارة الضحك ، هم
أخوان ماركس «*Marx Brothers*» فلقد أحدثوا انقلاباً خطيراً في فن
الضحك على الشاشة ، إذ كان ملك الضحك قبلهم شارلي شابلي ، وإنما
كل الروعة ، مجددا ولكن في عقل واتزان دائما ، وكان يمتاز باتجاه
إنساني رفيع في قصصه ، ثم جاء بعده أخوان ماركس فحفروا هوة حقيقة
بين جيلين للدرجة أن المعجبين بفن شارلي شابلي يتعذر عليهم أن يستسيقوا
أفلام أخوان ماركس أو أن يقبلوا أن يضحك المتفرجون مثلاً عندما يكسر

جرو وشوء - وهو أحد اخوان ماركس - ذراع فتاة على ركبته كما يكسر الاسكندرية
الحطاب عودا من الخشب .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاع الالتجاء الى عنصر القسوة لاثارة
الضحك الى حد أنه قلما يخلو فيلم مضحك من هذا العنصر ، ويتجلى هذا
العنصر تارة في الالفاظ وتارة أخرى في الاحداث .

ففي الالفاظ يعتمد المؤلف الى سرد كاتبة تافهة لها صيغة الجسامة
والبراعة : ففي إحدى الروايات يجلس أحد الممثلين الى مائدة العشاء ويقص
على الموجودين من كبار وصغار قصة امرأة تنطقت اربا اربا ، وهو لا يتوقف
في أثناء الكلام عن تقطيع قطعة اللحم التي يتناولها خلال العشاء .

وهذا مثل آخر عن استخدام هذا العنصر في تصوير مشهد مضحك
ففي رواية للممثل والمخرج الفرنسي « جوفيه (Louis Jouvet) » يجلس
شيخ وقور بين المدعوين في حفل ما ، ثم يمر الخادم موزعا الحلوى بالكريمة
على جميع الجالسين الى المائدة وحين يأتي دور ذلك الشيخ يخطئ الخادم
فيصب الحلوى بالكريمة على ملابس الشيخ الوقور ، ثم يتسارع توزيع
الحلوى على أطباق المدعوين الآخرين . ويظل ذلك الشيخ المسكين يتحسر
على ملابسه التي يحاول تنظيفها وهو يئن ويكرر الآنن محتجا : « لم آخذ
نصيبي من الحلوى ! » أما قاعة السينما فتضج بالضحك من هذا المنظر .

غير أنه يتعين على المؤلف الهزلي أن يتنبه الى أن المبالاة في الاستعانة
بعنصر القسوة لاثارة الضحك قد تأتي بنتيجة عكسية فينتفي الضحك :
فهناك شعوران أو احساسان يقتلان الضحك في الحال وهما الشفقة وأخوها
التوهم الخوف ، فاذا أحس المتفرج بأحدهما على اثر منظم مؤلم وتصور أن
مثل هذه النكبة قد تحدث له شخصيا فسرعان ما تفر الابتسامة من على
شفتيه .

لذا كان هذا العنصر الهزلي دقيقا ويتطلب براعة مميّنة من المؤلف
والمخرج .

ويجدر بنا هنا أن نقرر أنه في وسط تيارات التطور هذه ، قد فقد
الضحك الكثير من مرحه الصافي بل ومن برأته وسلامته من الشوائب
الشائنة .

ولكن كيف يتيسر للانسان أن يدين هذا اللون أو ذاك من ألوان
الضحك على الشائنة أو على المسرح وهو يشعر بالحاجة الى الضحك ، بل

وهو حين يقهق لرؤية فيلم أو مسرحية مضحكة يكون مصمما فى اصرار
على أن يضحك ، وبأى ثمن !

والضحك من صفات البشر وحدهم بل وفضيلة مقصورة على الانسان
ولعل الله سبحانه وتعالى قد منح الانسان وحده هذه القدرة على الضحك
ليعزیه ويواسیه بعد أن خصه بالمثل والذكاء .

بل يوجد من يرى أن الضحك أمر جدى : فمثلا «كارلو ريم» ينادى
بضرورة النظر الى الضحك نظرة جدية ، ولكنها صحيحة لاتجدى وخاصة
فى فرنسا بالذات ، فكلنا يعلم أن هذا الشعب يميل بفطرته الى معالجة
أهميات المشاكل وكبريات الامور بروح المرح ، ويعلق على الاحداث الخطيرة
بالفاظ الدعابة ، فاذا كان الجد يعالجونه بالضحك ، فكيف يتسنى لهم
النظر الى الضحك نظرة جدية ؟ . ولكن «كارلو ريم» يبذل مجهودا شاقا فى
كتابة قصصه الهزلية ، ولا يرى النتيجة التى تتناسب مع هذا المجهود ،
فبصرح قائلا : « عيبنا فى فرنسا أننا لا نأخذ الهزل على محمل جدى ! » .
وهكذا انتهى به الامر هو أيضا الى معالجة هذه المشكلة بعبارة تثير
الضحك .

وقصارى القول أنه لا يمكننا أن نعمل فى الحكم اذا نصرنا لونا من
الضحك على لون آخر : فمن المسلم به أن الضحك من حق الناس جميعا ،
وأنه أمر نسبي يتفاوت على حسب الاشخاص وعلى حسب البيئة ، والمؤلف
الهزلى يعرض على ارضاء جميع الاتواق والمشارب .

وعلى ضوء هذه القاعدة يمكن القول بأن الضحك قياس سليم للحكم
على شخصية الضاحك ، بمعنى أنه يمكننا أن نعرف الكثير عن شخصية من
يضحك عندما نعرف السبب الذى حمله على الضحك ، ولقد تعرض
مارسيل بائيول (Marcel Pagnol) المؤلف الهزلى المعاصر وعضو
«الأكاديمية الفرنسية» لتحليل هذه الفكرة فوضع نظرية جديدة فى دراسة
الناس ، ومعرفة شخصياتهم حين قال : «لا تسئل عن المرء وسل عم يضحك؟» .



٢ - سبل اللذة الضحك

« الانسنان يضحك عادة ..
عندما يحس بالتفوق وبالتميز »

لقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك وتحليل أسبابه ، ومن ثم تعددت بل وتضاربت نظرياتهم في هذا الموضوع .

وفي مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتي اسم «برجسون» ، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك في العبارة الآتية :

« ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعيًا من صميم الحياة ، وفي الوقت نفسه يبدو لنا مدبرًا تديره آليا » .

لم تأتي نظرية «مليتان» وهي أهم من نظرية برجسون يقول :

«ينجم الضحك عن كل ما يدخل في نطاق السخف والحق ، وفي الوقت نفسه ، نشعر بأنه عادى مألوف لنا » .

ثم تأتي نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق أسباب الضحك إذ تقول :

«ينجم الضحك عن كل ما يثير في النفس القلق والخوف في البداية ، ثم ينتهي بنهاية سعيدة موفقة» .

وأخيرا يأتي «مارسيل بانيول» بكتابه الذي ظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان «على هامش الضحك» فيهم هذه النظريات جميعا وينقد من الأساس هذه العبارات التي تنادى بأن «الضحك ينجم عن كل ما ...» الى آخره ، وكان

هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التي تتولد عنها
الكهرباء مثلا . .

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته في منطق سهل واضح : ففي اعتقاده
انه ليس في الطبيعة بأسرها مصادر ينتج عنها الضحك ، انما مصدر
الضحك كامن في الشخص المضحك . فليس هناك شيء مضحك في ذاته ،
الما هي الظروف التي تحيط بالحدث أو الشخصية التي يمر بها هذا
الحدث أو ذاك : فمثلا هناك أخطاء في الكلام أو في النطق تثير الضحك
بعض الشيء ، ولكن يزداد الضحك قوة ان كان المخطئ في الكلام أو في
النطق مدرسا أو استاذًا ، ثم يزداد قوة أيضا ان كان المخطئ هذا عضوا
في المجتمع اللغوي مثلا وهكذا .

ان بانيول لا يناقض برجسون على طول الخط ، بل يسلم معه بأن
الانسان لا يضحك الا من انسان آخر أو يضحك من حيوان أو من شيء بينه
وبين الانسان وجه شبه . انما يختلف معه كلية في تحليل أسباب الضحك :
ففي رأى برجسون ان الضحك ينتج غالبا عن الدهشة ، فيرد عليه بانيول
هذا القول بالتعليل الآتي :

« لو ضربني أو ركلني شخص بقدمه في جزء ما من جسمي ، فانا
لا اضحك مطلقا بالرغم من الدهشة التي اعترتني ! ولكنك لو كنت انت
باصدقي العزيز الذي اصابته هذه الركلة ، فعندئذ اضحك واغرق في
الضحك ! وقد تقول لي : ولكنك تضحك بسبب «دهشتي» ! فاجيبك :
اجل ، ولكن لماذا دهشتك انت هي التي تدعواي الضحك ؟ لانني انارأيت
القدم تستعد لركلك ، ولانني كنت أعرف مقدما أن الركلة سوف تصيبك،
وفي هذا كنت أحس بالتفوق عليك ، وهذا الاحساس بالتفوق هو الذي
يدعوني الى الضحك » .

ففي اعتقاد بانيول : الضحك هو صيحة النصر ، هو تعبير عن
التفوق المؤقت الذي يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق
على الشخص الذي يضحك منه . وهكذا يقسم بانيول الضحك الى نوعين
رئيسيين :

١ - الضحك الأول هو الضحك بالمعنى الصحيح ، أي الضحك
السليم القوي الذي يستند الى هذه القاعدة : « انني اضحك لانني اشعر
بتفوقي » هذا ضحك ايجابي .

٢ - اما الضحك الآخر فهو قاس مرير ، ويكاد يكون كئيبا ،

فلسان حال صاحبه يقول : « اننى أضحك منك لأتلك دونى وأقل منى ،
اننى أضحك من عجزك ومن ضعفك » .

هذا ضحك سلبى ، ضحك الأزدراء ، ضحك الانتقام والتشغى ،
وبين هذين النوعين من الضحك نلتقى بألوان عدة من صنوف الضحك
تفاوت بعضها عن بعض تفاوتاً طفيفاً .

وهكذا يضع المؤلف الهزلى نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص
على أن يوحى الى الجمهور الذى يريد اضحاكه بالاحساس الدائم بأنه
— أى الجمهور — متفوق على شخصيات القصة فى الذكاء والمعرفة
والإمكانيات وفى كل شيء .

ومن الجائز أن يشعر بعض شخصيات القصة بالتفوق على بعضهم
الأخر فى القصة عينها . أما على الجمهور فلا ، ولهذا السبب فإن
المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلاً على خيبة
المرح والا أصبحت هذه الشخصية فى مستوى تفوق الجمهور ، ولا
يشعر الجمهور بأدنى ارتياح لذلك .

وهكذا نلاحظ عادة أنه فى كل مرة يضحك الممثلون على المسرح أو
على الشاشة لا يسمع ضجيج الضحك فى الصالة . اللهم الا فى حالة
واحدة ، وهى عندما يكون ضحك الممثل دليلاً على حماقته هو . فمثلاً
شخصية ما فى إحدى الروايات تجلس على قبة فتحطمها ، ثم تأخذ
فى الضحك الشديد اعتقاداً منها أن هذه القبة ، قبة شخصية أخرى .
والقاعة بدورها تضحض بالضحك فى الوقت نفسه لأن الجمهور يعلم أن
هذه الشخصية تخطئ فى ظنها وأن هذه القبة قيمتها . وهكذا تصبح
هذه الشخصية مثاراً للضحك المضاعف . فأولاً لأن قبتها قد تحطمت
وثانياً لأنها يضحكها تعلن عن احساسها بالتفوق والنصر وهى فى
الواقع ضحية الحق والمجز . أما الجمهور فهو الذى يحس حقاً
بالتفوق وهو الذى يضحك منتصراً .

وكذلك حال الرجل الذى تخدعه وتخونه زوجته دون أن يعلم ،
ثم يضحك حتى يسيل اللعاب من عينيه من زميل له فى القصة لأن زوجة
هذا الزميل تخدعه وتخونه دون أن يدرك ذلك شيئاً ، أما الجمهور
الذى يعلم الحقيقة فضحكه يتضاعف لاحساسه بالتفوق على الاثنين .

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نرد حالات الضحك كلها — أو على

الأقل معظمها - الى نظرية الاحساس بالتفوق هذه ، فمعظم وسائل الضحك مهما تنوعت ترتبط من قريب أو من بعيد بهذه النظرية .

فلاشك في أن المؤلف الهزلي حين يعمد الى تصوير شخصية جاهلة أو فاشلة يتوقع في تقديره أنها ستثير الضحك لأن الجمهور سيحس بتفوقه عليها .

وأحيانا يتخذ الاحساس بالتفوق صورة قريبة منه وهي الاحساس بالنصر ، وهو احساس يتصل اتصالا وثيقا بالرغبة في اشباع غريزة الانتقام . فمثلا يدبر المؤلف الهزلي شركا ما - كوعاء من الماء يقع فوق رأس شخص ما - أو حفرة يقع فيها فرد من الافراد ، ويحرص على أن الذي يقع في مثل هذا الشرك يكون من الشخصيات الهامة كأحد كبار الأثرياء أو أحد المتعجزين ، وعندئذ ينتشى المتفرجون ارتياحا للاحساس بالانتقام لضعفهم أو لفقرهم . ومن ثم بالنصر على من يبدو افضل منهم .

وهذا هو تقريبا الاتجاه الذي ينتحيه فنان « الكاريكاتير » لاثارة الضحك ، فهو يعمد الى اختيار رسم يتيح للقارى لغة الانتقام ، فنراه مثلا يذق على رأس ملك تافه أرص ، أو كاتب متعجرف فاشل ، ويسير دائما في الاتجاه الذي يحلو للقارى ، فيأتى رسمه مثرا للضحك لأنه يشعر القارىء بالنصر والتفوق .

والقصص المضحكة التي يرويها الناس لاتخرج هي أيضا عن هذه القامدة : ففي هذا اللون الهزلي ثلاث فئات من الشخصيات امام المستمع أو المتفرج :

الاولى شخصية المتحدث ، والثانية شخصيات القصة التي تروى ، والثالثة شخصيات المستمعين الذين يضحكون : فهؤلاء يضحكون لأنهم يشعرون فجأة بتفوقهم وبنصرهم اما على شخصية المتحدث أو على شخصيات القصة التي يستمعون اليها أو على اشخاصهم انفسهم .

غير أن هناك لونا آخر من القصص المضحكة ، لارتبط صلة وثيقة بنظرية التفوق هذه . ويتزعم هذا اللون «روبير لامورو» الذي يمتاز بفن خاص في تأليف القصص المضحكة التي يرويها هو نفسه . ويتحدث عن فنه هذا قائلا : « اننى أنصنع نبرة الارتجال في القاء القصة مع اننى أقوم بإعدادها بتدبير دقيق أحرص فيه على استخدام وسيلة لاعتماد انها جديدة ، انما قد أصلها الكثيرون . وهذه الوسيلة تنحصر في استعمال

الفاظ ضخمة هائلة عند الحديث عن أشياء تافهة ، والعكس بالعكس :

فمثلا أخذ في الصراخ والويل ، والطم خدى وأشد شعري صائحاً
« يالهول الكارثة ! ياالبشعة النكبة ! بسبب بيضة «استوت» تماماً بدلا
من أن تكون «نص سوا» .. ثم بعد ذلك أطلق العنان لخيالي وأصور
أبشع النتائج لهذه الحادثة : فمثلا هذا الزوج الغائب على طريقة
سلق البيضة بهجر زوجته وأولاده وينزح بعيداً عنهم ليعيش وحيداً في
الصحراء ، يأكل عظام الجمال تحت ظل نبات شوكي ! »

أذن ففي رأي دوير لامورو أن الفكرة الهزلية المثلى هي التي تبدأ
بحدث بسيط تافه ، ثم ينتهي هذا الحدث بنتائج ضخمة لانتساب
مطلقاً مع هذا الحدث ، ومن ثم لايتوقعها أحد من المستمعين . وهما
ذا مثل من قصصه الأخيرة يوضح هذه النظرية : « أننا نسكن في الطابق
الأخير من عمارة كبيرة ، وفي يوم ماأراد أبى أن يعلق لوحة على الحائط ،
فكانت النتيجة أن العمارة نقصت طابقاً ! » .

وفضلاً عن أسلوبه الخاص في تأليف القصص الفكاهية ، فهو
يمتاز أيضاً بطريقة فريدة في سردها على المستمعين ، إذ أن نجاح هذا
اللون من القصص يعتمد الى حد بعيد جداً على الالتقاء ونبرات الصوت .
فهو كما قلنا يلقى قصصه بنبرة عادية طبيعية ، وهذه النبرة بالذات هي
التي تسمح له بأن يزرج بالفكرة الهزلية في القصة دون أن يتنبه الجمهور
الى ذلك حتى ييافته الضحك .. فهو يقص ، بصوت كله براءة وسذاجة
وطيبة ، أشنع الأحداث وأبشع التفاصيل المزعجة ، دون أن يبدى اهتماماً
لكسر يحدث بساق انسان أو لكوب ماء . فيقول مثلاً في غير أكثرات
على الإطلاق :

« لقد ضاعت منى حثاني في الحنافة ، وسأذهب لأشتري واحدة بدلا
منها » ! .

ويكتمل فنه في آلة الضحك بفضل الاشارات والحركات الرشيقة
التي يلجأ اليها دائماً .

ثم انه يستعين بوسيلة أخرى لا تخيب مطلقاً في إثارة الضحك وهي
أنه يتوجه بالحديث الى الجمهور ويشركه معه في القصة . وهذه الوسيلة
تروق جداً في نظر الجمهور وترغى غروره ، ومن ثم تشعره بالتفوق
وترتبط هي الأخرى بالنظرية التي سبق عرضها .

وكثيراً مايلجأ المؤلف الهزلي الى هذه الوسيلة التي تتطلب فناً

ممتازا من جانب الممثل نفسه . والذكر هنا على سبيل المثال ممثلا فرنسيا اسمه « فرانسوا بيريه » يلعب بشكل يدعو حقا الى الإعجاب في الأدوار التي تسمح له بمخاطبة الجمهور . ففي رواية « بوبوس » يظل بمفرده مدة ثلث ساعة يتحدث الى جمهور المستمعين . وحاليا يقوم هنا الممثل نفسه بالدور الرئيسى في رواية « يا جوج وما جوج » فيلعب شخصية مزدوجة اشبه بشخصية الدكتور جيكل ومستر هايد ، فيدير حيلًا ومقالب ثم ينفرد بالجمهور لمدة ربع ساعة تقريبا ويطلعه على خباياه ونياته ، وهكذا يشبع رغبة المتفرجين في معرفة حقيقة ما يحدث ، ومن ثم يوحى اليهم بالاحساس بالتفوق على بقية أشخاص القصة ، ثم يأنى الضحك مسوقا بهذا الاحساس بالتفوق .

اننا لاندى الالام بجميع الوسائل التي يلجأ اليها المؤلف الهزلى لاثارة الضحك ، ولانزعم حصرها في هذا العرض الساجل ، لذا فنحن نترك جانبنا اشعث المواقف التي تثير الضحك مثل اللبس او الخلط بين الناس ، وطرق التلاعب والتنكر والتحايل عليهم ، والسخرية والتهكم منهم ، والمفاجآت التي تأتى على مكس ما يمتنى الانسان الى غير ذلك من هذا المعين الزاخر المتنوع . غير انه توجد وسيلة تثير الضحك دائما ، وجديرة بان نشير اليها نظرا لأهميتها وشيوعها ، وهى وسيلة التكرار ، التكرار الآلى للعبارة او المشهد .

ولقد لجأ المؤلفون الهزليون في جميع العصور الى هذه الوسيلة التي لم تفقد جدتها في اى وقت . واخلت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضهنة النتحة منذ ان استغناها مولير في جميع أعماله تقريبا ، ولقد تعرضنا للحديث عنها في الموضوع السابق .

ولم يمت المسرح الحديث ادخال بعض التجديد على هذه الوسيلة كان يحمل التكرار متقابلا ليبرز أكثر الناحية المضحكة في الشخص . وهنا اذكر اننى شأهلت منذ سنوات قليلة رواية قدمتها فرقة (Jacques Fabri) لم أنسرفها مشهدا بسيطا يكاد يكون بدايا ، وجميع الفاظه عادية مطروقة ، الا انه اثار الضحك العنيف بين المتفرجين .

وكان المشهد عبارة عن امرأة تبكى وشاب فلاح ساذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيقترب منها قائلا : « بس ، كفاية ! بس كفاية : » .

والمرأة تستمر في البكاء ، فيعاود مواساتها محدثا تغييرا خطيرا في لغته فيقول لها : « كفاية ، بس ! كفاية ، بس ! »

ولعلنا نتساءل لماذا يثير الضحك هذا الطراز من التكرار ؟ من المحتمل ان يكون السبب هو أن الشخصية التي تثير الضحك هكذا تبدو مثارا للسخرية بسبب عنادها وإصرارها وجهلها ، ومن ثم يبدو الجمهور متفوقا عليها فيضحك منها منتصرا .

وهكذا نلتقى مرة أخرى بالنظرية السابقة .

وان وسيلة التكرار هذه أكثر شيوعا في السينما منها على المسرح . فلقد كرستها السينما وجعلتها ركنا من أركان الفيلم المضحك . والامثلة على ذلك لا حصر لها : فهذا مؤلف قصة يجعل شخصيته تجلس على كرسي مكسور عدة مرات وتسقط على الأرض في كل مرة ، وذلك يترك احدى شخصيات قصته تصطلم بباب معين في كل مرة يعبر ذلك الباب ، الى آخر ذلك .

ولكن السؤال الذى يساورنا حتما ونحن بصدد الحديث من وسيلة التكرار هذه ، هو : كم مرة يجب أن تكرر الحركة الدائمة أو الشئ الواحد ، دون إخلال بالنوع ودون اضعاف لتأثير الضحك ؟ يقينا هذا سؤال يقلق بال المؤلف الهزلى ، ويجيبنا «رينيه كير» على ذلك بقوله :

« بلجا المؤلف عادة الى تكرار المشهد الواحد ثلاث مرات . وغالبا يكون موفقا . ولكن يحدث أحيانا أن المرة الثالثة يجانبها التوفيق . ترى لماذا ؟ أكان ينبغي على المؤلف أن يزيد تكرار المشهد الى خمس مرات ؟ لا يمكن لأحد أن يتكهن بشئ من ذلك . ولا يمكن لأحد أن يتنبأ بأن الضحك سيحتفظ بخطه التصاعدي أو يتوقع هبوط هذا الخط عند نقطة معينة . انما غالبا مايتوقف نجاح وسيلة التكرار على مهارة الممثل وفنه : فمثلا مع لوريل وهاردي ، نحن على يقين من أننا سنضحك ، فالضحك معهما بدائى في ضخامته ، الا أن هذه الضخامة البدائية أصبحت قوة جارفة » .

ومهما يكن من أمر ، فمن المسلم به أنه يجب اطلاقا عدم التماهى أو المبالاة في استغلال اية وسيلة من وسائل الالة الضحك مهما بلغت درجة نجاحها .

هذا فضلا على أن كل مؤلف هزلى ، حريص على إثارة أعجاب جمهوره ، يلتزم دائما قاعدة مطلقة ، لايجيد عنها أبدا ، وهي أنه لاينبغى تقديم عنصرين فكاهيين متلاحقين ، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين ، بما يطلق عليه بانويول اسم «الحشوة» . وليس الغرض من

ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالاً للاستمتاع بالضحك فحسب ، بل هناك أيضاً تحليل علمي ونفسي ، وهو إتاحة الفرصة للجهاز الذهني الذي يصدر عنه الضحك ليقيم عمله ، إذ أن الضحك يحدث على اثر مقارنة أو إيجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه .

وخلاصة ما تقدم ، أن الانسنان يضحك عادة حين يحس بالتفوق وبالنصر ، فإذا كنا نحس التخصص الهزلية في المسرح أو السينما ، فليس السبب كما نظن أحياناً لأنها تسليتنا وتنسينا متاعبنا ، فهذا تحليل ظاهري ، إنما في الواقع لأنها تشمرنا بالتفوق وبالنصر .

إنها لحقيقة مسلم بها أن القصة الهزلية تريح أعصابنا حقاً ، لأنها تعرض لنا شخصيات رسمت وقدمت لنا لنقتنعا بتفوقنا عليها في كل موقف ، وهذا الاحساس بالتفوق – بالرغم من أنه مؤقت ، وبالرغم من أنه يستند الى سلسلة من الاحداث المفتعلة – اثره طيب جداً على النفس ، وخاصة اذا وفق المؤلف والممثل الى ادخال هذا الاحساس على قلب متفرج أعياه العمل طيلة الاسبوع أو استبد به القلق على مصير ثروته ، أو خيم عليه القنوط بسبب عدم وفاء أحبائه وإخوانه ، أو ما شابه ذلك من متاعب ، بل إن القصة الهزلية تعمل عمل الدواء في بعض الامراض النفسية ، وانهيار الاعصاب وفقدان الشهية .

إن الشخص الذي فقد الامل ، أي الذي يات يشعر بأن الحياة تقلبه على أمره وبأن الناس جميعاً متفوقون عليه ، اذا أثرنا الضحك في نفسه فإننا نرد اليه ، ولو الى حين ، احساساً بالتفوق على فرد من الافراد أو على جماعة من الاشخاص ، ويمكن أن يولد فيه هذا الاحساس – بصفة مؤقتة على الأقل – طاقة جديدة من الثقة في النفس والشجاعة على مواجهة الحياة .

٣ - المؤلف الهزلي

الضحك في عرف الفلاسفة هو النتيجة المادية المحسوسة لعملية ذهنية معنوية، وهذه العملية إيجاد علاقة بين أمرين، ولما كانت القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين هي التعريف الأصلي لكلمة العقل فمن الطبيعي أن يكون الضحك من خصائص الإنسان وحده .

غير أن هذه القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين تختلف في مداها وفي مستواها بين مختلف الناس على حسب حظهم من الذكاء وسرعة البديهة ، وقسطهم من الثقافة وسرعة الإدراك ، لذا لا يتسنى للناس جميعا أن يتساووا في هذه القدرة على إيجاد العلاقة بين أمرين ، تلك القدرة التي يفعلها يحدث الضحك ، ولا يمكن أن تتوافر هذه القدرة لدى الناس جميعا بالسرعة نفسها وبالتنجاح عينه .

لذلك يحرص المؤلف الهزلي على أن يأخذ في الاعتبار هذه الحقيقة ، وهي أن الضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة ، ولما كان جمهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الاجتماعية وإلى ألوان المستويات الفكرية ، فضلا على تباين الأعمار والأمزجة ، تمين على المؤلف الهزلي أن يعمل على الوصول إلى جميع الأوساط والتأثير على جميع العقليات . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور .

والجمهور في جميع الأزمان - أيا كان مستواه وسواء أكان سطحيا سهوا الأرضاء ، أم قاصيا يتعذر إرضاءه - يتوق دائما إلى مشاهدة أو سماع ما يثير الضحك ، والضحك بأقوى ممانيه ومن الأعماق .

هذا حديث عام ، فلنحاول الآن أن نحدد أطارا للمؤلفات التي يجتو توافرها لدى المؤلف الهزلي :

هل يجب أن تكون لديه « الموهبة الهزلية » لكي يوفق إلى إثارة

الضحك ؟ يجيبنا بالنفى عن هذا السؤال علم من اعلام التأليف الهزلى
فى فرنسسا اسمه « مارسسيل بانبول » : ففى رأيه أنه لا توجد
موجة هزلية ، انما توجد « القدرة على الملاحظة » ثم يضى بانبول فى
تحليل بعض شخصيات رواياته فيقول : انه يعرف قرائتهم فى المجتمع ،
وما كان عليه الا أن يرقب حركاتهم ومسكناتهم ، ثم يسجل أقوالهم
وتعليقاتهم ، وكذلك أقوال وتعليقات المحيطين بهم ليصل الى تصوير
شخصيات هزلية تثير الضحك فى نفوس الجمهور الذى يطيب له دائما أن
يجد فى شخصيات القصة انكاسا حيا لما يراه كل يوم .

ولكى نوضح أكثر الدور الذى تقوم به « القدرة على الملاحظة » فى
التأليف الهزلى ، نتأمل أولا العمل الذى يقوم به رسام « الكاريكاتير » .
حينما يقدم لنا الفنان « الكاريكاتير » شخصية معروفة لنا ، لا يرسم خطوطه
مطلقا على ضوء صورة فوتوغرافية ، فليس فى عرف هذا الفنان
تصوير أبعد من الحقيقة وأبعد عن إعطاء الشبه الحقيقى للشخص من صورته
الشمسية . ولكى يثير الرسم الكاريكاتيرى الضحك ، يجب طبعا أن يكون
مشابها للشخص المرسوم ، ولكى يتسنى للفنان إبراز الملامح الخاصة بمن
يرسمه وخطوط قامته وطريقة وقفته ، يتحتم عليه أن يكون قد رآه
شخصيا ، ورآه وهو يتحرك ويعمل ، اذ أن السكون حالة لا تثير الضحك ،
وهكذا يرقب هذا الفنان الشخص الذى يريد أن يرسمه ، ثم يسجل عنه
ناحية أو ناحيتين فقط ، وخاصة الناحية التى اذا ما ضخمت ووبلغ فيها
تكفى خلق الشبه واثارة الضحك . لذا يركز الرسم الكاريكاتيرى على
مبدأين ، هما : التبسيط والتضخيم .

وفى الواقع هما مبدأ واحد : فما التبسيط سوى سبيل لابرار
التضخيم فى ناحية معينة ، وفى النهاية تلزم هذا الرسم الكاريكاتيرى
فكرة ، اذ يجب أن يذهب الفنان الى ما هو أبعد من مجرد اثار الضحك
بالملاحم وأن تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها عن طريق هذا الرسم .

وهذا هو تقريبا الدور الذى يقوم به المؤلف الهزلى ، فهو يحرص على
أن يلتقط بفصل « التبسيط » بعض النواحي المضحكة ثم « يضخمها »
ويقال فيها ليبرزها أكثر ، وأخيرا يقذفها بأفكار شائقة ومرحة .

وهكذا لا تكفى قوة الملاحظة بمفردها . بل يجب أن تدعمها روح
الابتكار اذ ينبغى أن تتوافر لدى المؤلف الهزلى القدرة على الابداع والابتكار .
وليس المقصود بهذه القدرة هو خلق ما هو جديد حتما ، انما على الاخص

اشاعة الحيوية فى مختلف الأفكار - مهما تكن مطروقة - وتقديمها نظرية
يقظة ، تنبض بالحركة والحياة •

فلا يوجد شئ مضحك فى ذاته : انما يمكن أن يصبح كل شئ
مضحكا بفضل المعنى الذى يكسبه إياه المؤلف ، اذن فمصدر الضحك
ليس فى الحدث ذاته ، انما فى الشخصية ومدى تفاعلها مع الأحداث •
لذا يحرص المؤلف الهزلى على أن يجعل هذه الشخصية تتحرك وتتكلم
ليكشف عن الناحية المضحكة فى الأحداث ويبين ما يثير الضحك فى هذه
الشخصية •

ولقد اعتمد بعض كتاب القصة الهزلية على قدرتهم على الملاحظة عند
التأليف ، ولم يكتفوا بضحك القصة وبنائها فى القلم والخاتمة • وإبرز
مثل نعرفه لهذه الفئة من المؤلفين هو « روبر لا مورو » الذى عرف فى
فرنسا أولا كممثل ثم اشتهر كممثل يروى القصص المضحكة ثم كمؤلف
مسرعى وميتماي •

وان قصة حياته تعتبر هى نفسها قصة هزلية تحققت بفضل قدرته
على الملاحظة :

لقد بدأ حياته موظفا فى شمال افريقية ، ولكى يسرى عن نفسه لصحات
الحر اخذ يؤلف أغاني حزينة ، وعندما عكف على تفهم الحياة ومراقبة الناس
من حوله تطورت أغانيه من الأنين الى الضحك ، وكان هذا هو المصدر
الأول لنجاحه، وعندما عاد الى باريس كان يؤلف الأغاني الخفيفة ويمطئها
لمغنيين محترفين يمتازون بحسن الأداء وبالصوت الجميل • وفى أحد الايام،
على اثر مرض أحد المغنيين، طلب اليه مدير المسرح أن يقوم هو نفسه بفناء
أغنيته المسماة «المثرو» • فحينما وقف على خشبة المسرح اضطر الى التحدث
الى الجمهور الذى جاء ليستمتع بفن وصوت جميلين، ليعتذر له وليسامحه
ويعده بلباقة لسماع صوت غير مرغوب فيه ، فضجت القاعة بالضحك على
اثر حديثه ، اذ كان موقفا فيه الى حد أن ناداه مدير المسرح وقال له :

« صحيح أن أغنيته جميلة ، ولكن ما رايت لو حذفت منها بعض
المقاطع فى النهاية لكى تطيل من الحديث فى البداية أمام الجمهور ؟ »
وبالتدريج انتهى الى حذف جميع مقاطع الأغنية واكتفى بمسامرة الجمهور
الى أن اصبح فنانا فى القاء القصص المضحكة على الجمهور !

ومن ثم لم تكن امامه سوى خطوة واحدة يخطوها ليصبح مؤلفا
لقصص هزلية ، فبدلا من أن يروى قصة يكون هو الشخصية الوحيدة

لها التي تتكلم ، ينتقل الى ادخال حوار بينه وبين شخصيات أخرى ، ثم يضع حوارا للشخصيات كما يراها هو ، ثم فى النهاية يكتب قصة للشخصيات حرة طليقة بعيدا عنه .

ولقد قدم « روبير لامورو » فى خريف سنة ١٩٥٩ مسرحية هزلية فى باريس عنوانها « بلبل يفتنى » وحين سألته النقاد عن طريقته فى كتابة القصة الهزلية ، أجاب بأنه لا يتبع أية طريقة معينة ، بل يبدأ بفكرة تختبر فى ذهنه ، أو يحدث عاذا من أحداث الحياة - كحدث تعطيل السيارة لعدم وجود بنزين بها كما فعل فى هذه الرواية الأخيرة - ثم ينسج حول هذه الواقعة الأحداث الطريفة معتمدا على قوة ملاحظته للمجتمع وما يجرى فيه من متناقضات .

غير أننا نخطئ إذا اعتقدنا أن قوة الملاحظة والقدرة على الابتكار ككثيران لنجاح المؤلف الهزلى ، إذ يجب أن يتوافر لديه ما يمكن تسميته « بالحاسة الهزلية » فهي أشبه بفريزة تسيطر على أسلوب الكاتب القصصى فى التفكير وطريقته فى النظر الى الأمور ، فتجعله يرى كل شئ خلال خفة الروح الفريزية التى لديه ، ويلتقط تلقائيا الناحية المضحكة فى حدث من الأحداث ويصور ، بفضل استعداده الطبيعى ، الجانب الهزلى فى شخص من الأشخاص .

ولا تتجلى هذه الحاسة الهزلية فى استخدام الوسائل التى تثير الضحك ، إنما تتجلى على الأصح فى فن الاختيار والحلف ، فمن بين جميع الأفكار التى تعرض للمؤلف الهزلى ، وجميع الأحداث التى تسجلها قوته على الملاحظة يجب أن يتوافر له النوق السليم المرفه فى انتقاء الطريف الممتع ، وحذف السقيم والمبتذل ، كما يجب أن تتوافر له قوة الأعصاب لحذف بعض الأفكار الشائقة والتضحية بها كلية ، وعرض بعضها الآخر عرضا سريعا ، تلك هى الحاسة الهزلية التى يختص بها المؤلف الهزلى المؤلف .

فحين طلب الى « كارلو ريم » أحد مؤلفى الأفلام الهزلية فى فرنسا ، أن يقدم نصيحة لمؤلف ناشئ قال : « لنحذر الكلمات التى تكشف عن وجود المؤلف ، فهذه الكلمات تمزق الشاشة ويحتتم بعد ذلك رتقها » .

لذا نرى « روبير لامورو » يشكو من عجزه فى هذه الناحية عن التخلص من شخصه كمؤلف حينما يكتب حوارا ، فيقول : « إننى أكتب دائما على ضوء طريقتى الشخصية فى الالتقاء ، والصموبة الكبرى التى أعانى

منها - ولست أدري هل كنت قد وفقت في التغلب عليها بعض الشيء -
هي أن أكتب أدوار الشخصيات الأخرى دون أن يغيب عن ذهني أنهم هم
الذين سيمثلون هذه الأدوار ولست أنا ، وأنتى من ثم لن أستطيع أن
أعينهم على الالتقاء بنبيرات صوتي وتعبيري وحركاتي الخاصة بي ، »

والآن نتساءل : هل المؤلف الهزلى عندما يكتب يعتمد تدبير
مواقف معينة واستخدام ألفاظ معينة ليثير الضحك حين يشاء ؟ وهل
يبدل جهدا خاصا يرجو من ورائه إثارة الضحك ، أو هو يكتب بشكلى
عادى وفقا لطريقته الطبيعية ، ثم يأتى الضحك من تلقاء نفسه ؟

إننا فى الواقع نميل الى الاعتقاد بأن المؤلف الهزلى يوفق فى عمله
بقدر ما يبدل من جهد ، ولكن أئمة التأليف الهزلى يقررون عكس ذلك :
فمثلا يقول باتينول : « إن كل ما كتبت بدون عناء وبدون مجهود خاص
يثير الضحك ، مثل روايتى « توباز » و « ماريوس » على حين أن رواية
« يهودا » قد أخفقت بالرغم من المجهود الجدى الذى بذلته فى كتابتها
وبالرغم من اصرارى عندئذ على تأليف رواية قوية ممتعة »

ونعتقد أن تحليل ذلك ليس هو أن المجهود والاهتمام المركز يجلبان
الفشل والافخاق ، إنما يحدث غالبا أن القصة التى يخصها المؤلف
بمجهود جدى تشهر القسارىء أو المستمع بهذا المجهود ومن ثم
يبدو فيها التكلف والاصطناع . وهذا قصور فى بذل المجهود ، فالجهد
المتكامل هو أن تعمل على نحو آثار ما بذلت من جهد ، لترقى بالانتاج الى
درجة البساطة الطبيعية التى هى قمة العمل الفنى ، وكما قال «شيشرون»:
« انه لمن الفن أن يبدو العمل خاليا من الفن ! »

ويظن بعض الناس أن المؤلف الهزلى ان كان يمزج وهو يؤلف ،
فإن قصته تشيع حتما المرح فى الجمهور ، ولكن هذا الزعم بعيد كل البعد
عن الحقيقة ، فالمؤلفون الهزليون بلا استثناء يجمعون على أن أحدا منهم
لا يمكن أن يتكهن بأنه حتما سيمثير الضحك من هذا الموقف أو ذاك ، وأن
أحدا منهم لا يستطيع أن يجزم بمصير قصته وهى ما تزال منخطوطة على
الورق . وفى اعتقادهم أن المؤلف الذى يوفق الى إثارة الضحك فى موقفين
من بين ثلاثة مواقف كان يأمل لها النجاح الهزلى - يعتبرونه بحق مؤلفا
ناجحا .

ثم ان كاتب القصة الهزلية فى السينما لا يمكن أن يحكم بمدى
نجاح قصته ما دامت لم تعرض أمام الجمهور ، فمنذ اللحظة التى تعرض

فيها القيلم أمام الجمهور فقط، بينما القيلم في الوجود ويتجلى مدى النجاح،
لى مدى امتداد موجة الضحك بين أرجاء القيلم .

ففى الواقع يتحقق الضحك بالتعاون والتضامن بين الجمهور والمؤلف .
فالجمهور فى مجموعته يعرف عن الضحك أكثر مما يعرف المؤلفون ، اذن
لا بد من جمهور لكى يحدث الضحك . ومن المسلم به أنه من الأيسر أن
تضحك جماعة من الناس من أن تضحك شخصا بمفرده ، فالناس يضحكون
نما يرون وما يسمعون ، ولكنهم فى الوقت نفسه يضحكون لا شعوريا
عندما يرون الآخرين من حولهم يضحكون . ولعل لتليل ذلك هو «العدوى»
التي تنفشي فى صورة عاصفة عصبية هى الضحك .

غير أنه يوجد لتليل آخر نفساني : ذلك أنه لا كان الضحك تعبيراً
عن الشعور بالتفوق فلا يوجد من يرضى أن يكون أقل تفوقاً من جاره ،
لذلك نشاهد البسطاء من الناس يضحكون فى السينما أو المسرح بقسوة
وبملء الحرية وكان بينهم مسابقة فى الضحك . على نقبض المتفرجين
المتفهمين الذين يدققون فى تصرفاتهم ، هؤلاء يأبون الضحك بصوت مرتفع
اذ ليس من اللياقة أن ينادى الانسان بتفوقه على الآخرين ويعلن على رعوس
الأشهاد أفضليته أو نصره عليهم .

وأخيراً نود أن نعرض لعلاقة المؤلف الهزلى بالممثل : هل كاتب
القصصة الهزلية ، حين يبتكر الافكار ويتتقى الأحداث ، يكون متساهلاً
بشخصية الممثل الذى يفكر فى أن يسند اليه هذا الدور أو ذاك ؟

يكاد يجمع المؤلفون على أنه لا ينبغى التفكير فى ممثل معين . بل
لقد برزت ظاهرة فى الفن الهزلى حالياً - سواء فى السينما أو فى المسرح
- وهى أنه لا يكاد يوجد ممثل يستحيل أو يتعذر أن يحل محله ممثل آخر،
لذا فهم يؤثرون كتابة ما يسمونه « بالقصّة الشاملة » وهى القصّة التى
تتصاير فيها الأحداث والمشاهد والمواقف من ناحية ، والشخصيات من
لأحية أخرى ، على خلق الجو المضحك .

ولكن ليس معنى هذا إطلاقاً أن نجد قيمة الممثل الهزلى أو
نبتقص من أهميته ، بل على العكس من ذلك : فالمؤلفون أنفسهم يجمعون على
خطورة مكانته لضمان نجاح الرواية ، فهو الذى يضفى على القصّة هذا
السحر التامض ، ويخلق هذا الجو الذى لا تحدد معالمه الالفاظ ، ويشيع
عنه الحياة المتقدة ، وهذا بعض ما تتضمنه الموهبة الهزلية التى لا غنى
عنها للممثل اللامع ، فالفضل يرجع الى الممثل الموهوب فى إبراز ما فى

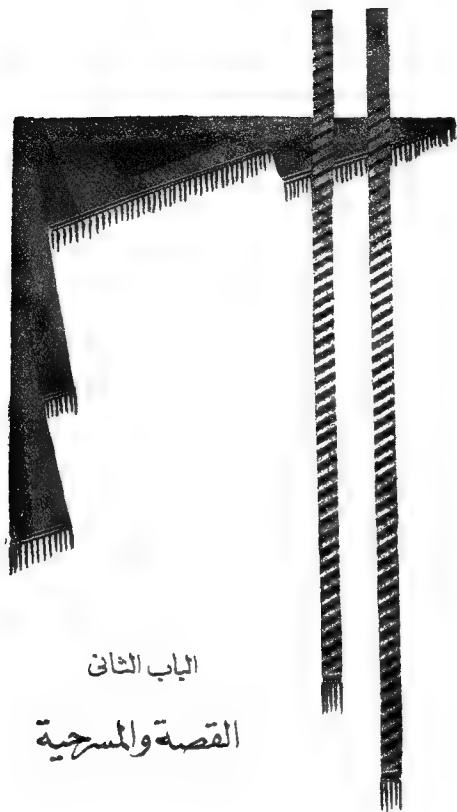
الاحداث أو الشخصية من عنصر مضحك ، ومن المحتمل جدا أن تمر هذه العناصر المضحكة في أثناء القراءة فلا يضحك منها أحد ، أو قد تثير بعض الضحك السطحي لو قام بأداء الدور نفسه ممثل من الدرجة الثانية ... ولقد قال ذلك « روبير لامورو » : « ان طريقة الأداء على المسرح تقوق الالفاظ التي تؤدي » . فلاغرو ان سمعنا بعض مؤلفي القصص السينمائية يشكون قلة أو ندرة الممثل الهزلي الناجح الذي يترفع عن الابتذال الرخيص . ولقد قال رينيه كلير : « ان لديه أكثر من سيناريو ينتظر الشخص أو الشخصية الصالحة له » .

وهناك ظاهرة جسيمة بالملاحظة وهي أن بعض الممثلين الهزليين يتألقون بنجاح على المسرح ، وليس حالهم كذلك على الشاشة ، هذا لان اثاره الضحك على المسرح تتوقف غالبا على الالفاظ على حين أنها على الشاشة تعتمد غالبا على المشاهد ، وليس من المؤكد أن يوفق الممثل المسرحي الى اثاره الضحك بمشاهد وحركة لا تدعمها الالفاظ . ونذكر بهذه المناسبة أن كبار ممثلي المسرح، حين يؤدون أدوارا في الافلام الهزلية، يرون أنفسهم مضطرين الى العناية بتهذيب أدائهم عند تصوير لقطة مكبرة ، ولعله بفضل هذه اللقطات أمكن السينما أن تصقل فن الاداء الهزلي وتسمو به .

بقيت كلمة عاجلة عن الدور الخطير ، بل الرسالة النبيلة التي يشترك في أدائها للمجتمع المؤلف والممثل الهزلي : فليس أنبل من اشاعة المرح في نفوس الذين سيموتون عاجلا أو آجلا ، واثارة الضحك في قلوب من نكبوا أو سينكبون بكارثة من الكوارث ! ذلك الرجل الذي يعمل على أن ينسى الناس - ولو الى حين - صنوف الأمل والتعب والقلق بل والموت ... ذلك الرجل الذي يضحك اشخاصا لديهم عشرات الاسباب التي تدفعهم الى البكاء !

ان رجلا كهذا يمنح الناس قوة لمواجهة المشاكل ويجدد عزيمتهم على الكفاح ، بل ينفرد الممثل الهزلي بفضل آخر ، وهو أنه عندما يؤدي دورا هزليا انما يضحى بكبريائه ليخفف عن الناس آلامهم .

ولعل هذا كله هو الذي حمل «مارسيل بانويله» على القول - في شيء من المغالاة - ان الفنان الأصيل الذي يثير الضحك في قلوب الناس ويسرى عنهم جدير بأن نرفعه الى مراتب الأبطال العظماء ، فنقول : البطل العظيم موليير ، والبطل العظيم شارلي شابلن !



الياب الثاني
القصة والمسرحية



١١ - مقومات المسرحية بالقياس إلى القصة :

كان أدباء العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر بفرنسيا يؤمنون بضرورة التمييز بين الفنون الأدبية ، وكانوا على حق في إيمانهم هذا .

فكما أن كل آلة موسيقية تبعث نغما معينا يختص بها ، فكذلك كل فن من فنون الأدب له خصائصه في التعبير وقدراته على تفسين موضوعات خاصة به والايحاء بمشاعر معينة ، فكل ما يتلالم مع القصة ويتمشى مع الفن القصصى لايجد له مكانا في المسرحية ولا يتمشى مع الفن المسرحى ، ولايضاح هذه الفكرة نتأمل قليلا فى طبيعة المسرح وفى لون المتعة التى يبعثها فىنا المسرح .

كان أرسطو يرى اختلافا واضحا بين الأدب القصصى أو الروائى ، وبين الأدب المسرحى ، فبالرغم من أن محاكاة الطبيعة وتقليدها هى الأساس والمبدأ المشترك بين الأدبين ، فإن الادب القصصى يحاكي الطبيعة عن طريق السرد والرواية ، أما الأدب المسرحى فيحاكيها بعرض شخصيات حية تروح وتنفو أمام المتفرج .

ولكن التمييز بين الأدبين ليس بهذه البساطة الظاهرة ، فالمشكلة أكثر تعقيدا فقد يعرض لنا الأدب القصصى شخصيات تحيا وتحرك وتعمل ، فتتوافر بذلك أجزاء مسرحية فى القصة أو الملحة ، وخاصة عندما يقدم المؤلف حوارا بين الشخصيات أو يصور مشهدا من المشاهد ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تتضمن المسرحية حديثا مطولا يصف منظرا أو موقفا من المواقف ، أو يروى حدثا من الأحداث ، فكانها بذلك تدخل فى إطار الأدب القصصى . . إذن ليس سهلا أن نفصل بين الأدبين

القصصى والمسرحى على أساس أن الأول يعوى سردا قصصيا والآخر يقوم على الحركة والأحداث .

بل لعل من الأصوب أن نحصر الفرق بين الادبيين فى ضرورة وجود وسيط بين المؤلف والمجهور فى الادب المسرحى ، وأعنى به الممثل . ففى الادب القصصى لاوسيط بين المؤلف والقارى ، اللهم الا القصة نفسها ، حتى فى حالة وصف مشهد من المشاهد أو سرد حوار ما فى القصة فلا يوجد من يقوم بتمثيل هذا المشهد أو ذلك الحوار ، انما يلجأ المؤلف الى انتقاء الفاظ ترسم خطوط الشخصية وتوحى بحركاتها ونبرات صوتها ، ثم يفسر القارى هذا كله على حسب ذوقه الشخصى ويستعين بنصبيه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الموقف لنفسه ، وتظل هذه الشخصية التى يرسمها المؤلف القصصى مجرد صورة فى مخيلة القارى ، تتفاوت فى الوضوح والحياة على قدر فن المؤلف وخصب الخيال لدى القارى .

أما فى العمل المسرحى فيتعين أن يقوم بين المؤلف والمتفرج طرف ثالث هو الممثل . فالمؤلف القصصى عندما يصف موقفا أو يروى حدثا من الأحداث انما يفعل ذلك عادة على لسانه هو كما لو أنه شاهد هذا الموقف أو ذلك الحدث ، على حين أنه فى العمل المسرحى حينما تقبلم الشخصية على خشبة المسرح وصف المشهد أو سرد الحديث انما تفعل ذلك بصوت انسان ينقل بما يدور فى المسرحية وينقل هذا الانفعال الى اعصاب المتفرج ، فيتحد اللفظ بنبرات الصوت وتندمج شخصية الممثل فى أحداث المسرحية وينطبع هذا كله صورة واحدة فى نفس المتفرج .

فمثلا فى مسرحية « بريتانيكس » *Britannicus* شقيق نيرون - للشاعر المسرحى « راسين » *Racine* يقف نيرون ليصف أول لقاء له مع « جونى » *Junie* ويحلل الصورة التى انطبعت فى ذهنه عنها ، فيقول فى المشهد الثانى من الفصل الثانى :

« شاهدتها فى تلك الليلة قادمة الى هذا المكان مكتبة ،
ترفع الى السماء عينين قد بللها الدمع ، تتالقان على ضوء
المشاعل ونصال السيوف ، وجدها جميلة فتانة ، ذات حسن
غير مجلوب ، فلم تأخذ من زيتتها الا ما يتيسر للقادة الهيفاء
عندما تنتزع قسرا من فراش النوم .

ماذا عسى أن أقول ؟ لعل هذا المنظر الذى لا تكلف

فيه ، والفلال والمشاعل ، والصراخ والصسمت ، ومنظر
مقتصبها المتأه البشع ، قد ابرز كله ما في عينها من فتنة
احياء والحجل ، ومهما يكن من أمر ، فلقد سلبنى عقل هذا
الجمال الرائع ، ولا اردت ان اتحدث اليها ، ضلت الالفاظ
طريقها الى لساني ، واعترتي دهشة بالغة ، فظلت في مكانى
صعقا • ثم اذنت لها بالذهاب الى جناحها ، وتوجهت انا الى
جناحى •

وفي وحشة الوحشة ، حاولت عبثا ان ادفع صورتها عن
خيالى • ولكنها كانت تتجسم امام عيني ، فظننت اننى اتحدث
اليها ، احببت فيها كل شىء ، حتى النموع التى كنت افرق
بها عينها ، واحيانا كنت اطلب اليها العلو ، ولكن بعد فوات
الوان ، فلجأت الى الاستعطاف والتنهيد ، بل الى الوعيد
والتهديد ، وهكذا شغلنى هذا الحب الجديد ، فلم يغمض لى
جنن وبانت عينائى ترقبان طلوع الشمس •

ان نبيرون هو الذى رأى هذا المنظر ، وهو مائل امام المتفرج بلحمه
ودمه يصف بالقياس الى نفسه هذا المشهد الذى رآه ، فتتخذ الصورة
معنى شاعريا ومسرحيا فى آن واحد ، ولا يلبث الحديث ان يصبح حديثا
واللفظ حركة تنبض بالحياة •

ولكن قد يقول معترض : ان المسرحية ليست معدة للتمثيل فحسبـ
بل هي نص قابل للقراءة شأنها شأن القصة ، وان دور الناقد الفنى
للمسرحية ينصب أولا على دراسة نص المسرحية بين جدران مكتبه قبل ان
يراهما تمثلا على خشبة المسرح ، وقبل ان يعلق عليها كمسرحية تمثلا ،
اى ان المسرحية تعنيه كنص فى الأدب المسرحى أكثر مما تعنيه حوارا
فى أفواه الممثلين •

هذا صحيح ، ولكن الناقد الذى يمتاز بالحس الرفيع ، وقد عرك
المسرح وألف جوه يمكنه - حين يقرأ نص المسرحية - أن يتذوق جمال
الأسلوب فضلا عن قدرته العالية فى أن يتخيل التمثيل والأداء فيندمج
مع شخصيات المسرحية وكأنهم يتحدثون اليه ويتحركون أمامه ، وهنا
يمكننا أن نشبه نص المسرحية بخطوط المقطوعة الموسيقية ، بمعنى أن
الموسيقى الممتاز حين يقرأ «نوتة» الموسيقى يمكنه أن يشعر بلغة ذهنية
أو روحية بل ويتخيل مدى المتعة الصوتية التى تبعثها هذه الرموز
الموسيقية حين تعزف أمام الجمهور • اذن قد تكفى قراءة المسرحية للكشف

عن نواحي جمالها من حيث الأسلوب والفكرة ، ولكن هدف المسرحية لا يقف عند هذا الحد الذي تقف عنده القصة ، فعلى حين أن النص المكتوب هو غاية القصة ، وأنها لا تنشد سوى عيني القارئ وذكاائه ، نرى أن المسرحية تذهب إلى أبعد من ذلك ، فلا تكفى بقدر من المتعة تثيره عند القراءة ، وإنما تود أن تكشف عن قيم أخرى فنية لا تتجلى إلا على خشبة المسرح ، ولا تتألق إلا في أداء الممثلين : فكما أن جوهر «السيمفونية» الكامن في الأعماق لا يبرز بكل روعته إلا إذا صدر عن آلات الفرقة الموسيقية وأضفى عليه قائدها من غنى حساسيته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقي ، كذلك نرى أن جوهر المسرحية في حاجة إلى صوت الممثل ليتجلى في ملء كيانه وقوته .

ومن هذا يتضح أن ما يميز الأدب المسرحي عن غيره من ألوان الأدب هو ضرورة وجود الوسيط ويقول في هذا الممثل الشهير « لوى جوفيه » : « إن فن الإخراج ، وحي الكاتب وأسلوبه ، وأداء الممثلين . وانفعال المجهور - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط ، أي بتدخل الممثل . فالممثل - كما يقول أفلاطون - هو الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط بين المتفرج والمؤلف » .

ولعل هذا التفسير من شأنه أن يطبع العمل المسرحي بمظهر اللبس أو الازدواج ، فلم تعد المسرحية من عمل مؤلفها فحسب ، بل أصبحت إلى حد بعيد ، من عمل ممثلها ومخرجها كذلك .

والى حد بعيد أيضا يمكن القول بأن القصة الواحدة تصبح عدة تخصص بعدد قرائها .. فكل قارئ يضيف على القصة سلسلة من الصور المختلفة على حسب شخصيته واستمداده ، ويرى في أحداثها صلات وإشارات ، وفي معانيها قيما ودروسا تتفاوت على حسب مستوى ثقافته وذكاائه .

ومع ذلك فإن كان المؤلف القصصي معرضا لأن يرى شخصية قصته مشتتة بين شخصيات قارئيه ، فإن المؤلف المسرحي يتعرض أكثر منه لهذه الظاهرة ، فقارئ القصة شخص أعزل أمام مؤلفها يستسلم لتوجيه المؤلف في معظم الأحيان ، أما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه ويتأثر بفن هذا المخرج أو ذاك .

هذا إلى أن النص المسرحي يتشكل من حيث قيمته وتأثيره على المجهور على حسب فن المخرج وأداء الممثلين له ، وغالبا ما يحدث أن النص

الواحد يتعدد اخراجه وتمثيله بصور مختلفة تتفاوت وتنبأين معه قيمة النص وصداه في نفس الجمهور .

ومن هذا نخلص الى أن النص المسرحي ليس في الواقع سوى « حجة » يستند اليها المخرج والممثل في خلق عمل مسرحي فني ، ولكن اذا سلمنا بهذه الفكرة فاننا نصطلم بدعاة المسرح المكتوب الذين يقدسون النص ويحولونه مكان الصدارة قبل التمثيل ، وهم ليسوا بأقلية ، ويقتضى الانصاف أن نسلم بصحة نظريتهم .

فمثلا يرى « هنرى بيك » : « أن المسرحية الحقيقية هي المسرحية الجديدة بأن توضع في مكتبه » .

ويقول « كورتلين » Courteline « ان أهم ما يجب أن يحرص عليه المؤلف المسرحي هو أن تكون مسرحيته المكتوبة صالحة للقراءة بعد أن يراها الجمهور على خشبة المسرح » .

ويذهب الناقد المسرحي « بيريريسون » الى القول بأن « المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منظوقا : فالمسرحيات الكبرى تبرز في مقدمة ما تفسحه المكتبات ، ولبس التمثيل بالقياس اليها الا حدثا عارضا أو كماليا » .

ولا يمكن الادعاء بأن حماة النص البحث ليسوا على حق . فيقينا يجب أن نسلم بأن المسرحية الأصلية القوية لا ينبغي أن تكون صالحة للتمثيل أو السماع فحسب ، بل يجب أن تكون قابلة للقراءة والتأمل . فان لم تكن كذلك ، وان لم يتميز النص ببقاء اللغة وجمال الأسلوب — فلن يصمد على مر الزمن ، بل سرعان ما يخبو ويندثر ، وكثيرا ماسمعتنا عن مسرحيات ناجحة على خشبة المسرح لم تلبث أن اختفت من عالم الأدب لأنها لم تكن نصوصا ذات أسلوب وصني جميل ، ومن ثم أمسكت الاجيال اللاحقة عن تمثيلها . وعلى عكس ذلك نرى أن المسرحية التي تخلد عبر الأجيال والتي تعود الى خشبة المسرح في كل العصور هي المسرحية التي تشبع متعة القارئ في خلوته بفضل جمال لغتها واسلوبها . . وهذا ما نلمسه في مسرحيات « كورني وراسين وشكسبير وتشيكوف » وامثالهم لأنهم في مصاف كبار الادباء .

غير أن هذه النظرية بالرغم من سلامتها ، يجب ألا تنسينا أن النص المسرحي معد للتمثيل أصلا وأنا نحكم عليه بالعقم لو حرمانه من أضواء المسرح ، فتمثيل النص المسرحي ليس حاشية كمالية تضاف اليه عرضا ، إنما التمثيل متصل بجوهر المسرحية بل عليه يقوم كيانها .

لذا يتمين الجمع بين النظريتين لنخلص الى أن النص المسرحي إنما هو نص أدبي قد أعد لأجل التمثيل ، قطبيته مزدوجة : إذ لا حياة له بغير أسلوب جميل يشيع المنفعة عند القراءة ، كما أن قيمة هذا النص الفنية وجوهره الأصيل لا يبرزان في ملء القوة والكمال إلا بفضل الإخراج والتمثيل .



٢ - فن المسرح عند « موريك »

من المثير بل ومن الخطير أن يتحدث الناقد عن الأحياء من الأدباء والمؤلفين :

أولا : لأنهم أحياء وفي قدرتهم تكذيب ما يقال عنهم ، أو إدخال التغيير على آرائهم وأسلوبهم مما يجعل أى حكم عليهم مهما كان سليما - مهيدا بالخطأ والشرود .

ومن ناحية أخرى : قد يقرأون ما يكتب عنهم وهيئات أن يكون لهم صبر الموتى أو صمتهم ، وكما قال الكاتب الفرنسى « ستانندال » (Stendhal) « من المثير على فرنسيين يقطنون باريس أن يقولوا كلمة الحق فى فرنسيين يقطنون باريس ! »

ولو صحت هذه الاعتبارات لتعين على الناقد أن يحيا فى بلد محايد مثل سويسرا .

غير أننا نرى النقاد لا يتخرجون فى كل عصر ومكان من التعليق على انتاج الأدباء الأحياء ، واصدار الحكم الذى يرونه حقا ان كانوا حريصين على كرامة النقد وعلى قول الحق دائما .

ولقد تعرض الكاتب الفرنسى فرانسوا موريك François Mauriac لحملات من النقد اللاذع فى أثناء حياته بالرغم من فنه الفريد فى التأليف القصصى والمسرحى .

لقد ظل موريك الى ما بعد سن السبعين محتفظا بذهن يقظ متقد ، وقلم لاذع مما أضفى عليه شيئا سليما متجددا .

لم يزاول موريك التأليف المسرحى الا فى سن متأخرة ، ويحدثنا

هو نفسه عن الظروف التي اقتصادته الى المسرح فيقول : انه كان فى مدينة سالزبورج ينصت الى مقطوعة « دون جوان » « Don Juan » من تأليف « موزار » « Mozart » حين شعر لأول مرة « برغبة ملحة فى أن يرى شخصيات من ابتكاره وإبداعه تحيا وتتألم فوق خشبة المسرح » .

كان عندئذ قد جاوز الحلقة الخامسة من عمره ، وكان صديقه « ادوار بوردي » « Edouard Bordé » قد أصبح فى ذلك الوقت مديرا لمسرح « الكوميدى فرانسيز » « La Comédie Française » . فآخذ هذا الصديق يفريه بأن يقدم على هذه المحاولة بالرغم من تقدمه فى السن ، وأشار عليه أن يكمل مسرح « موليير » « Molière » بنظرة انسانية جديدة ، بل وحدد له نطاق عمله اذ نصحه بكتابة مسرحية حديثة على غرار موضوع « الشيخ متلوف » « Tarteuffe » على أن يكسب هذا الموضوع طابعا حديثا ويزينه عمقا فى تحليل نفسية المتدين المنافق . فأجابه موريك بأن لديه فعلا مثل هذا المشروع اذ كان يحتفظ فى أحد أدراج مكتبته بتحليل يرسم شخصيات قصة تدور حول موضوع التفاف الدينى ، ولكنه لم يكتب بعد أحداث القصة فصاح فيه بوردي : « الشخصيات ا اذن فكل شئ » على ما يرام ، فهذا هو الشئ الوحيد المهم فى الموضوع . ان قصتك قد تمت فعلا . . .

— كلا . فالقصة المسرحية لم تتم كتابتها بهذه البساطة اذ كان على موريك ، بعد أن لمع فى كتابة القصة ، أن يبذل جهدا ضخما فى اعداد موضوعه وانجازته طبقا لنصائح « بوردي » ذلك الجبير الممتاز فى الأعمال المسرحية .

وان كان المؤلف القصصى تعرضه عادة صعوبات جمة فى نقل شخصياته الى خشبة المسرح فان المشكلة بالنسبة لموريك لم تكن جد عسيرة ، اذ هناك فى الواقع جماعتان من المؤلفين القصصيين :

الجماعة الاولى تنزع الى الايقال فى العنصر الروائى ، فيمتد عامل الزمن فى قصصهم الى أبعد حدوده ، ويفسحون المجال أمام الأحداث لتتدفق وتتعدد ثم تتلاحق على مر الزمن الذى لا تحده حدود .

أما الجماعة الأخرى فهى على عكس ذلك ، تنزع الى البنيان المنسق للقصة لتتركز الأحداث حول المواقف الزاخرة بالانفعالات — دون حرص على سرد التفاصيل فى تسلسل لا ينتهى — ثم تقسم الحياة الى أزمان ، والقصة الى مشاهد وحوار .

وغنى عن البيان أن الجماعة الأولى تصطلم بعقبات عويصة إذا ما حاولوا نقل قصصهم إلى المسرح : فمثلا كاتب قصصى مثل « فلوير » Flaubert نراه يحرص كل الحرص على الواقعية فى الوصف وعرض الأحداث مفصلة ، وإن كان يعتبر فى مقدمة كتاب القصة فى فرنسا ، فإنه أخفق كل الاخفاق فى نقل قصصه إلى مسرحيات . على حين أن كاتباً مثل « فكتور هوجو » (Victor Hugo) ينتقل بسهولة من القصة إلى المسرحية .

وهذا هو الحال بالقياس إلى موريك ، فهو قصصى ينتمى إلى الجماعة التى تنزع إلى بنيان القصة بنياناً مسرحياً يحتل فيه الحوار مكان الصدارة ، إلى حد قال معه « سارتر » (Sartre) : « إن موريك قصصى متعب لأنه يبنى قصته بنياناً مسرحياً » .

والواقع أن موريك فى فنه القصصى يقيم شخصيات مرسومة بدقة وسط حركة مسرحية تزخر بالتركيز والمفاجأة ، وتبدأ أول ما تبدأ على حافة أزمة نفسية أو عاطفية ، ولا شك فى أن هذا كله يسر على القصة أن تتحول إلى مسرحية ناجحة .

ويقول موريك عن نفسه : « إن معظم قصصى تنتمى إلى تلك المدرسة القصصية الفرنسية التى يمكن أن يقال عنها : إنها تنبع من المسرح الكلاسيكى ، وخاصة من مسرحيات « راسين » (Racine) فمثلاً شخصية « فيدر » (Phédre) التى أبدعها راسين تتجلى فى قصصى وتلتقى بها بين سطور كل القصص التى أكتبها . كما أننى لا أستشعر أية صعوبة فى أن أصور للمسرح شخصية عازمة كهذه ، تكون فيها العاطفة الجارفة هى المصدر الرئيسى والحرك الأول لجميع الأحداث » .

ولم يشب عن موريك أن القصصى حين يصبح كاتباً مسرحياً يجب أن يغير كثيراً من طريقته وأسلوبه . بل لقد اغتبط كل الاغتباط لهذا التغيير . فلقد استهوته فى البداية السهولة الظاهرية التى تنسم بها الكتابة المسرحية . إذ بدا له أنه من الأسر أن يجعل أشخاص القصة يتبادلون الحوار ويفصحون عن سرائرهم فى مناقشاتهم فى أثناء المسرحية ، من أن يروى تاريخ حياتهم أو يحلل نفسياتهم عن طريق الألفاظ والعبارات وكأنه يصف منظراً من مناظر الطبيعة ، ولكن موريك لم يلبث أن تبين أن الحوار المسرحى يتسم بأحجام أعظم مدى من الحوار القصصى ، وبمعنى أدق ، فالفارق بين الحوارين ينحصر فى قوة التركيز ، ويقول فى ذلك :

« ليس في القصة أدنى مجازفة أو خطورة حين يحيد المؤلف بعض الشيء عن الخطوط التي رسمها لقصته ، قامام الهيكل الضخم الكثيف الذي تقلمه القصة يتسع الوقت أمام المؤلف حين يحيد عن خط السير المرسوم أمامه لأن يدير الدقة قليلا ليعود الى حيث يشاء . هذا الى أن ابتعاده من حين الى آخر عن خط السير المرسوم لا يعتبر من قبيل الشرود عن الموضوع ، بل على العكس ، ان هذا يضمنى على القصة ثوب الحقيقة ويوهم القارىء بواقعية الأحداث » .

« وعلى حين أن القصة تفسح أمام الكاتب عددا ضخما من الصفحات يشرح فيها ما يشاء ، نرى أن التأليف المسرحى على عكس ذلك ، فعلى خشبة المسرح ، وفي اطار الفترة القصيرة التي تعرض فيها المسرحية - لا يمكن أن يفرغ المؤلف كل ما في جيبته ، اذ عليه باليقظة في التركيز ، فكل عبارة في حوار المسرحية لها دورها ولها قيمتها » .

وان قانون التركيز المسرحى هذا الذى ينادى مورياك بضرورة الالتزام به ، والذى كان يحس بأنه لن يتعذر عليه اتباعه ، لم يلبث أن جنى عليه واثروا في تأليفه المسرحى تأثرا لم يرفع من مستواه الفنى . ذلك بأن مورياك يعنى بالتحليل النفسى الى حـد يفرض منه على نفسه الالتزام بأحكامه والحرص على ابرازه في كتاباته . وهو ينزع في هذا التحليل النفسى الى القسوة والنفث اللذين يوصفان بالوحشية ؛ فغالما يقتصر الأمر على القصة ترى أن هذا القدر الغزير من القسوة والمرارة يذوب ويتضائل وسط تفاصيل الرواية وسرد أحداثها ، كما أن هذا الجو المعنوى الخائق الذى تثيره قسوته في التحليل النفسى ، تخف حدته في القصة بفضل الصفات الشعاعية التى يتسم بها أسلوب الوصف والتصوير وترطب منه مناظر الطبيعة التى يمرضها أمام القارىء في بلاغة ساحرة .

أما في المسرحية فتنتفى جميع هذه العناصر اللطيفة ، اذ أن الاسراع المسرحى في عرض الأحداث وتركيز الحوار - وكلاهما أمر « لازم » لنجاح المسرحية - يزيدان من كثافة هذه المראה القاسية اللاذعة .

ولم يخف هذا على مورياك ، فحين قدم رواية «أسموديه» (Asmodée) على مسرح «الكوميدي فرانسين» Comédie Française هــرحب بأن تنقل على المسرح مناظر قصصه وجوها ، اعترافا منه بأن سر جمال تلك المسرحية القاسية الجامة يكمن في الجو الصاعرى الذى ينبعث من أماكن ذكرياته

«الطفولة او الاماكن التى تنقضى فيها العطلة الصيفية حيث تغريد الطيور
وجعير الأزهار .

أما فى مسرحية « المحبوبون الفاشلون » (Les Mal Aimés)
فلقد صمم مورياك على أن يتكشف فى امكانيات الاخراج متبعا النصيحة
التي كتبها « راسين Racine فى مقدمة مسرحية « بريتانىكس »
« Britannicus » فيقول فيها : « ان هذه القصة أحداث تسير
تدريجيا نحو نهايتها ، لا تساندها فى هذا السير سوى مشاعر الشخصيات
وعواطفهم » .

وهكذا جاءت مسرحية « المحبوبون الفاشلون » خالية من كل
ملطف شاعري ، فالناظر لا تلمب فيها سوى دور ثانوي . ويقوم
جو المسرحية على ازمات النفس وقلق الضمير بين جميع الشخصيات ؛
فالقصة دراما تعتمد على صراع داخلي قد بلغ حدا من الجفاف والتجريد
لم تبخله قصة أو مسرحية أخرى .

ولقد قال أحد النقاد عن مورياك انه يفضل مسرحياته على قصصه
، وخاصة مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » ، ولقد اجاب مورياك عن
هذا النقد قائلا : « انني لا أفضل أبدا مسرحياتي على قصصي ، فلما
كنت قد أقدمت على التأليف المسرحي متأخرا فأنني أشعر أنني لم أضرب
فيه بسهم وافر . ولكن ما يستهويني فى المسرح وخاصة فى مسرحية
مثل « المحبوبون الفاشلون » هو أن هذه الدراما مجردة من جميع
العناصر السهلة ومن جميع « التوابل » التى يذروها المؤلف ليجعل
القصة مشوقة » .

« ان مفهومي للمسرح النفساني يسير فى اتجاه مضاد لما ينتظره
من مسرح اليوم جمهور المتفرجين ولما يرجوه المخرجون الذين يتحكمون
فى عالم المسرح » .

اذن فهناك عدم توافق خفي بين أسلوب مورياك المسرحي والنداء
الذى يبعثه المسرح المعاصر . بل وأكثر من ذلك ، فهناك صراع كامن فى
نفس مورياك . فلما كان عاجزا عن اقتفاء خطى « راسين » فى طريق
المسرحيات الشاعرية الكبرى ، ولما كان مترفعا يحتقر السبل السهلة
التي يلجأ اليها المحدثون حين يحاولون الارتقاء بمستوى مسرحيتهم عن
طريق الالتجاء الى أساطير القدماء ، فقد عزم على أن يؤثر التعبير نثرا
عن مأساة بورجوازية ، ومن ثم فرض على نفسه التوقف فى اطار أسلوب
«الصراع النفساني ، أسلوب الحوار المركز السريع متحاشيا الفقرات

الطويلة التي ينفرد بها شخص واحد على خشبة المسرح ، مكتفيا من الحسنة البدئية بنقاء اللغة فحسب ، ومن سبيل التشويق المسرحي بالحوار المفاجيء المثير .

وهكذا تتضح صورة التناقض في أعمال موريك كرواني ومؤلف مسرحي فان هذا القصصى الذى تميزت عبقريته بالقسوة على أن يجمع فى قوة رائعة بين المادى الملموس والمعنوى الجوهرى ، وبين جمال المناظر وروح الدراما ، وبين الطابع الشعاعى والتحليل النفسى ، ان هذا الفنان الذى استطاع أن يجمع بين هذه العناصر كلها تراه حين يهجر القصة تنفض عنه عناصر القسوة والجمال ، فنجد نثره يجف تدريجيا والاحداث تتركز ، والنفسيات تعرض فى تحليل موضوعى الى حد يشعر معه القارئ وخاصة المتفرج ، بأن الاحساس السائد فى جو المسرحية أشبه بطيف من الضياء الأبيض ، يلف هيكلًا دقيق الخيوط فى جو من السكون الجامد الرهيب . وكان هذا كله يوحى بمنظر حجرة العمليات فى أثناء قيام جراح كبير بالعمل .

وكان من نتيجة هذا كله أن مسرحيات موريك ، من الناحية الفنية لا تعتبر قمة أعماله وانتاجه ، انما تعتبر الجزء الذى يكشف لنا فى وضوح ودقة عن آرائه فى الانسان وفى قلب الانسان ؛ اذ ان صفات التركيز التى أوضحنا أهميتها فى المسرح هى التى أضفت على مسرحياته هذه القيمة الفكرية فى تحليل الانسان ، بل هى التى أتاحت له هذه القدرة على عرض نظريته فى النفس البشرية .

وننتقل الآن الى تحليل مسرحية « المحبوبون الفاضلون » لنرى انطباع قانون التركيز المسرحى عليها وأثره فيها . تتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول ، وشخصياتها أربع فحسب . انه التجريد المطلق المتناهى . وتنحصر القصة فى أزمنة نفسية تتألم منها كل شخصية ، اذ تود أن تتبادل الحب مع الشخصية الأخرى فتفشل لأنها لا تعرف كيف تحب ؟ ولا تعرف كيف توحى بالحب ؟

فالرجل « د فيرلاد » هجرته زوجته التى كان يهيم بحبها تاركة له ابنتها اليزابيث وماريان ، فقامت الابنة الكبرى اليزابيث على رعايته وأخذ أيوخا يحبها حب المستأثر بها والمتسلط عليها ، فيلزمها السهر على راحته والبقاء دائما الى جانبه . ولا يلبث أن يظهر فى حياة الأسرة شاب من الجيران فى القرية واسمه « ألان » يمتاز بوجه وسيم جذاب به الا أنه أناني لا رجولة فيه ، ظل « ألان » هذا يلهو طويلا مع الصغيرات

ماريان ويصبت بتصرفات الحب التي كان يعتقد انها عديمة الخطورة بل وعديمة المعنى ، ولكنها لا تلبث أن تلهب نار الحب في قلب الفتاة الصغيرة ماريان ، أما موقفه من اليزابيث فكان يختلف عن ذلك ، إذ أخذت تشمه روح الصداقة العميقة الى تلك الفتاة التي تمتاز بأموه كبيرة وروح الجذ في تصرفاتها ، ولا سيما أنها تكبره بست سنوات ولكن هذه الصداقة سرعان ما أصبحت حيا يرق معه قلب تلك الفتاة التي أخذت تتقدم بها السن وتشغلها رعاية أبيها عن الفتيان الذين انفضوا عنها .

ويعرض موريك أزمة المسرحية حين تبلغ اليزابيث من العمر ثلاثين وماريان سبعة عشر عاما والآن ثلاثة وعشرين ، وها هو ذا الفتى يتقدم ليطلب يد اليزابيث من أبيها وترحب الفتاة بهذا الطلب . ثم تتبادل مع اختها ماريان حديثا يشبه تبادل طعنات الخناجر ، فان ماريان تتألم من شعورها بأن ذلك الفتى قد سخر منها ، وتحس بأن شقيقتها قد هجرتها بل وخلعتها بالرغم من أنها تحبها كأم لها ، أما اليزابيث فتشعر بالمرح الجراح على أثر كل كلمة تضمناها ماريان إشارة الى فارق السن بينهما ، أو حين تشرح لها أنه من الجنون أن تستسلم لنزوة غلام لم ينضج بعد ، أما عن الوالد فيكاد يصمق كلما تأمل موقفه وقد هجرته اليزابيث التي استعبدتها لحديثه ورعايته . وأخيرا يدرك الوالد خبايا الموقف فيخلو بابنته اليزابيث في مشهد شنيع التركيز والعنف ، بالرغم من الفاظ المؤلف المهذبة ، ليوضح لها كيف أن الآن قد غازل شقيقتها المراهقة غزلا أثار فيها اضطرابا ما زال يقض مضجعها ، ولم يجد الوالد صعوبة كبيرة في أن يقنع بوجهة نظره هذه الفتاة التي تتسم بروح الجذ ، هذه الأخت التي يفيض قلبها أمومة ، وهذه الابنة التي ألفت أن تبذل نفسها لاسعاد الآخرين ، لم يجد صعوبة في أن يشنها عن جهها وأن تتخلي عن هذا الشاب لأختها الصغيرة لتجنبها اليأس وتفتح أمامها باب السعادة .

وسرعان ما غمر قلب اليزابيث شعور بمسئوليات الابنة نحو أبيها وواجب الأخت الكبرى نحو شقيقتها الصغيرة ، وإلى جانب ذلك شعرت أيضا بالازدراء نحو استخفاف هذا الفتى لأجته ، فبادرت بالعدول عنه وردته الى شقيقتها .

وهكذا ينتهي الفصل الثاني ، ثم يمضي عام قبل أن يرفع الستار عن الفصل الثالث : لقد تزوج « الآن » الفتاة الصغيرة ماريان ، على حين أن اليزابيث ظلت مكبلة بأغلال أبيها الذي أخذ يزداد استعبادا لها ، ولكنه أدرك أخيرا أن ابنه تتألم لما مكبوتا وتماهى بؤسا دفينا ، فعز

عليه أن يسعد على حطام قلبها وفكر في أن يقرب بينها وبين الفتى الآن في روح الود والصدقة طنا منه أنه بذلك يخفف من حدة ألما ووحشة وحدتها • وكانت ماريان تخشى هذه الصدقة بالرغم من أنها كانت تتينها بنية اسعاد شقيقتها ولا سيما أنها أصبحت تحس هي الأخرى بالشقاء والألم الدفين إذ تبين أن الآن لم يكن يحبها حقا وأنه شقى تعس في حياته معها • فظنت أن صداقته لشقيقتها اليزابيث قد ترد إليه ثقته في نفسه وتذكر في الرغبة في السعادة •

ورغبت اليزابيث في أن تحتفظ بأزاء هذه الصدقة ، وتمنت لو احترما عزلتها • ولكن لا يلبث كل شيء أن يتبدل حين يكشف لها الآن عن شقائه ونسمة ، فترحب باقتراحه أن تفر معه ليلا ، محطة بذلك قلب ماريان وقلب والدها الذي أخذ يصبح ويصعب في الفاظ العاشق الثائر • ولكن لا تضى نصف ساعة على رحيل اليزابيث حتى تعود مستسلمة لصيرها ولحكم القدر • ثم يدور بينهم الحوار التالي :

— الوالد : لقد رضيت أن تهجريني ، لقد فررت معه في السيارة • وهانت تعودين إلى الآن ، ولكن لا حبا في • فمتى إذن تكفين عن تعذيبى يا ابنتى ؟

— اليزابيث : لست أدرى كيف يستطيع الإنسان أن يلقى بحمله عن كاهله • أما حمل فإنه مشدود إلى كفتى • انه ملتصق به وكأنه قد دق فيه بالمسامير •

— ماريان : وأنا أيضا ألن تحت ثقل حملى يا اليزابيث • وانه بسببك أنت قد تكلمت الأحمال فوق كفتى •

— اليزابيث : ومع ذلك ، فانتا تحب بعضنا بعضا •

وعلى أثر هذه الكلمات يسدل الستار على هذه المسرحية التى وصفها « أندريه روسو » André Rousseaux أحد نقاد المسرح بقوله : « انها معركة تدور بين جماعة من الأنانيين قد حبسوا في قفس » • وتذكرنا هذه الرواية بمسرحية « الأبواب المظلمة » التى كتبها مسارتر والتى سنعرض لها فى الباب الرابع • فهى تصوير جاف ولاذع للقلب البشرى الذى لا يعرف كيف يحب ولا أن يحمل الآخرين على حبه •

فالفتاة ماريان ، وهى أقل الشخصيات تعقيدا — « محبوبة فاشلة » فأول كل شيء كان أبوها يفضل عليها الأخت الكبرى ، ولم يفر لها بعض الشبه بينها وبين أمها التى هجرته • ثم فسلت بعد ذلك

في حبها لذلك الزوج المتقلب القدار ، اذ يقول لها بعد ان خان حبه لها ، انه يحبها « هي أيضا » فتثور في وجهه صائحة : « آه لو تعلم مدى بشاعة كلمة أيضا هذه ! » . لقد عرفت ماريان من الحب أوهامه وعاشت في سرابه ، وكذلك أبطال القصة جميعا : فكلهم فاشلون في حبهم ، فالوالد لم تكن لتحبه ابنته التي كانت تسهر على رعايته في نفور مكبوت ، اذ كانت تنبج تلك الرعاية من شعور المتكشف حين يحرص على أداء الواجب ، وبحكم العادة . ولم تصدر قط عن فيض الرقة أو العاطفة ، ولم تكن اليزابيث محبوبة من أبيها الذي كان يقدمها قربانا أو ذبيحة لنزواته العاتية .

وكذلك الفتى الآن لم تحبه اليزابيث حبا صادقا حين دامت به بازدرائها ، ثم حين رفضت ، بعد فترة ضعف قصيرة ، أن تتبعه وتفر معه . بل والشقيقتان بالرغم من حبهما المتبادل لا تكفان عن تعذيب كل للآخرى . فجميعهم محبوبون فاشلون لأنهم في الواقع محبوبون فاشلون فكل منهم يجبر وراءه « ذاته » بدافع الانانية ، فيريد أن ينعم ويتلذذ ويرى في الآخرين اما عقبات تفترض هذا التلذذ أو مجرد وسيلة لتحقيق الأغراض .

ان هذا المسرح هو عالم العاطفة كما يراها موريك . انه مسرح الكفاح والألم والغيرة لأجل امتلاك الشخص الآخر ، أي لسيطرة شخص على الآخر . انه كارثة الحب حين ينحسر أو ينحدر الى بؤرة الأنانية والكبرياء وحين يتجرد من نقاء العاطفة والاستسلام الهنيء .

هكذا يصور موريك الحب في مسرحياته ، وان هذا التصوير لا يختلف كثيرا عنه في قصصه ، اللهم الا أنه يزداد قوة في التركيز وبشاعة في النظرة القاتمة ، تحت تأثير الضرورات المسرحية - وان الصورة التي يحرص موريك على إبرازها دائما في مسرحياته حين يحلل الحب هي أن الحب - أيا كان نوعه أو لونه - مهتد دائما بملوى الأنانية - بل ان الحب الذي يبدو أبعد ما يكون تنزها عن الغرض وأعمق ما يكون روحانية وتساميا ، هو في الواقع أقرب ما يكون الى التبدل والتحول الى المرارة والشر .

ولعله من حق الكاتب الذي يهدف الى إعطاء درس خلقى في كتاباته أن ينبه الى وجود هذه الهاوية التي تهدد عاطفة الحب ؛ فالإنسان مهما تكرر أمامه التنبيه ليس في غنى عن التحذير من أوهام النفس والضمير ومن تقلبات المضاعف والمواطف .

ولكن الا يحق لنا أن نقول : ان تصصويرا كهذا لسراثر القلب وتحليلا كهذا لكوامن النفس قد يحملان على اليأس بدلا من أن يدعوا الى الإصلاح ؟ أليس في هذا التصوير لعواطف الانسان وصمة عار في جبين البشرية ؟ وهل دنيا البشر ليست سوى هذا التطاحن الجهنمي من الوحشية والحسنة والخداع ؟

ان كانت هذه البشاعة تقفز أمام من يدرس مسرحية موريك هذه فهذا يعزى الى مفالاته في التركيز في عرض الأحداث وتبادل الحوار وإلى الحرص على تجريد المسرحية من الزخرف السهل وإلى الانتقال من أسلوب القصة ذى الحيز الفسيح الأرجاء إلى اطار المسرحية المحدود .

صحيح ان هذه الأمور التي يتحدث عنها موريك في مسرحيته قائمة على مسرح الحياة . ولكن في وسط هذا المحيط المضطرب تطفو قطعة لامعة من معلى نقى ، ونلمح ضياء من الاخلاص والوفاء ، أو نفحة من النبيل والكرم ، وقد نلتقى بطفل يبتسم لنا أو بخليلين يمسك كل منهما بيد الآخر في صفاء الصداقة ومرحها ، لا يبيضان سوى الخير والسعادة ، وقد نلتقى بزوجين عجوزين يتجهان في رقة الوقار ويقين الايمان إلى النهاية الأبدية .

أجل كل هذا أيضا « موجود » على مسرح الحياة .

ويكفى أن ينبثق خيط واحد من النور يشق غلالة الظلام ليعلم بطلان الليل وهزيمته ، ويمشر بنصرة النور والبهاء .

٣ - أركان النهضة المسرحية

يرعى شئون المسرح فى فرنسا الوزير « أندريه مالرو » الذى اشتهر بقصصه وبحبه للآداب والفنون ، ولقد استصدر فى أبريل سنة ١٩٥٩ قرارا من مجلس الوزراء يقضى بالفصل بين مسرحى « الكوميدي فرانسيز » اللذين أولهما بالقرب من دار الأوبرا واسميه « صالة ريشليو » والآخر على الضفة الأخرى من نهر السين بالقرب من حدائق « اللوكسمبورج » وكان اسمه « صالة الأوديون » فانفصل بحكم ذلك القرار واستندت ادارته الى الممثل والمخرج المعروف « جان لوى بارو » تحت اسم « مسرح فرنسا » . كما تضمن هذا القرار نفسه عدة اصلاحات هامة تهدف الى النهوض بالمسرح الفرنسى فى مدى خمس سنوات .

ولما كانت هذه الحطة الخمسية قد أوشكت أن تنتهى نصب ان نستعرض خطوطها الرئيسية والوان النقد الذى واجهته ومدى ماحقت من نجاح . ولعل فى عرضها خبرة نستانس بها فى نهضتنا المسرحية حاليا .

ففى اليوم التالى لصدور القرار الخاص باعادة تنظيم المسارح القومية ، عقد « أندريه مالرو » وزير الشؤون الثقافية فى فرنسا مؤتمرا صحفيا يوضح فيه ان هدف ذلك القرار هو النهوض بالمستوى الثقافى للبلاد : فمن الناحية التنظيمية يقضى القرار بعد انفصل بين « الصالتين العتيقتين » بتعيين مدير جديد « للكوميدي فرانسيز » (صالة ريشليو) اسمه « كلود بريار دبوازنجيه » الذى كان سفيرا لفرنسا فى « براج » ويبرر الوزير « مالرو » اختياره هذا بقوله : « بما أنه كان سفيرا موفقا أمام الستار الحديدى فيقينا سيكون مديرا ناجحا أمام الستار الحريرى الأحمر ! »

كذلك أمر بتعيين مستشارين فنيين للتمثيل وآخرين للموسيقى والرقص فى المسارح الغنائية (الأوبرا والأوبرا - كوميك) . كما أعلن إنشاء مسرحين للتجارب تستند إدارة الاول الى المخرج « جان ثيلار » وهو فى الوقت نفسه مدير « المسرح القومى الشمسى » ، والآخر الى المؤلف المسرحى « ألبير كامى » الذى توفى على اثر ارتطام سيارته بشجرة فى الطريق الزراعى المؤدى الى باريس بعد ذلك بشهور معدودة (فى يناير سنة ١٩٦٠) .

ويعلل « مالرو » تخلف المسرح الفرنسى فى نظره بقوله : « ان الجمهورية الرابعة كانت تبدو مترددة بازاء كل اصلاح ثقافى ، ويرجع ذلك الى أن الشئون الثقافية كانت خاضعة لوزارة التربية والتعليم ، كما يرجع الى عدم استقرار الحكومات وإلى عدم وجود مبدأ ثابت بسبب اضطراب العالم الغربى بأسره وعدم فهمه للمعنى الأصيل للثقافة ، فكانوا يقتنعون من مفهوم الثقافة بأنها مجموعة معلومات أو لون من ألوان التهذيب الرقيق . أما فى عصرنا الحالى فإن التقاء الثقافات البشرية الكبرى آكسب الثقافة أهمية عظيمة وجعل منها مشكلة خطيرة ؛ لذا تحرص الجمهورية الخامسة الحالية على أن تقدم لأكبر عدد ممكن من الشعب روائع إنتاج البشرية دون أن ننسى إنتاج بلادنا » .

ثم أشار الوزير « مالرو » بعد ذلك الى فقدان الإدارة فى « الكوميدي فرانسيز » ، اذ انفرد بعض الممثلين بإدارة الفرقة وسلبوا مديريها كل سلطة ، فأخفوا يفرضون إرادتهم فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها منساقين وراء المؤلفات الحديثة مؤثرين منها ما هو خفيف مضحك على « التراجيديا » وأعمال « كورنى وراسين » التى أخذوا يمرضون عنها ، فكان نتيجة ذلك أن قدموا فى موسم واحد ٥٦٦ حفلا ، كان نصيب « راسين » منها ست حفلات مقابل مائة وعشرين حفلا للمؤلف الحديث « لايبش » ، ولم يمرضوا شيئا لفينكتور هوجو مثلا ولا آية رواية من المسرح اليونانى القديم .

اذن فالمشكلة الاولى كانت اختيار مدير للفرقة يتسم بالحمز والكياسة ليضع للفرقة البرنامج الذى يتفق مع رسالتها . فلا ينبغي اغفال التراث الفنى للبلاد ويجب أن تسترد الاعمال « الكلاسيكية » مكائنها ، على أن تضاف اليها الاعمال الكبرى المهمة او المنسية ، الى جانب مسرحيات مترجمة عن روائع المسرح العالمى ، هذا الى ضرورة تقديم المسرحيات الجيدة التى لا تجرؤ المسارح الخاصة على النهوض بها .

ذلك هو البرنامج كما يراه الوزير « مالرو » . فهو لا يخفى انزعاجه

من الانسياق وراء الانتاج الحديث على حساب المسرحيات « الكلاسيكية » القديمة . كما أنه يبدى قلقه من اقضاء « التراجيديا » الى حد اضطر معه الفنانون المتخصصون في هذا اللون من المسرحيات الى أن يهجروا الفرقة .

ويؤيد « مالرو » في هذا الاتجاه الناقدان المسرحيان « روبير كامب » و « جان جاك جوتييه » . فينشد أولهما بنقص قدر « التراجيديا » ويرثي لحصرها التعس الهزيل على مسرح « الكوميدي فرانسيز » ، مما جعل معهد التمثيل في باريس « الكونسرفاتوار » يستغنى عن أساتذة الفن التراجيدي ليكون جيلا من الممثلين يجهل تمام الجهل هذا الفن العريق . وكان رجال المسرح قد سادت عليهم خرافة أشبه بالخرافات التي ينيذها الناس برغم مسايرتهم لها أو على الأقل لا يصلون على تحطيمها والتخلص منها ، فالتقاد أنفسهم لا يحاربون هذه النزعة مؤيدي النبرات الطبيعية في التمثيل وأسلوب الحياة اليومية فيجوعون بذلك الى رجال المسرح والى الجمهور بأنه من العيب بل ومن المار أن يلجأ الممثل الى ذلك الإلقاء القوي العريض الذي يفرضه فن التراجيديا وتقاليدها العريقة . فهي تتسم عادة بالروعة والعنف وتشتترط في الممثل هيئة وجلالا ، وفي نبراته دفقا وعمقا ، وفي رنين صوته امتدادا وامتلاء .

وينبذ « مالرو » الزعم بأن « التراجيديا » قد راح زمانها ولى ، ويستشهد بنجاح المسرحيات التراجيدية التي تقدمها بعض الفرق مثل فرقة « المسرح القومي الشعبي » في باريس . فالتراجيديا ما زالت حية طالما أنها تقدم بصورة حية ولا يعرضها المخرج كلوحة في متحف ، ثم يجزئ جزءا قاطعا بأنه من الميسور أن تملا صالة المسرح بمسرحية تراجيدية مثل « فيدرا » أو « سنا » تماما كما تملا بملهات حديثة .

هذا الى أن المسارح الخاصة يمكنها أن تقم ألوان الملهة الحديثة على حين أن أحدا منها لا يخاطر بتقديم البرنامج الذي تتكفل بعرضه « الكوميدي فرانسيز » كجزء من رسالتها .

أما **المسارح الغنائية** فمشكلتها مختلفة عن المسارح الأخرى : فبالرغم من أن لكل شعب موسيقاه الخاصة به ، فإن المقطوعات الموسيقية أيا كانت تعتبر دولية لأنها لا تتطلب الترجمة ليتيسر فهمها كالحال في المسرحيات .

فإن كانت « الكوميدي فرانسيز » تتسم بطابع خاص باعتبارها فريدة في نوعها – فإن أوبرا باريس يجب أن تقوى على منافسة جميع دور الأوبرا في العالم بأسره . وإن الشلل النسبي الذي تعاني منه المسارح

الفنائية في فرنسا يرجع الى اللعب الثقيل الذي تزرع هذه المسارح تحتها بسبب تمسكها بالتقاليد المتيقة ، فوثبات الطليعة مقصورة في فرنسا على التمثيل . ولقد آن الاوان أن يتطور المسرح الفئائي ليتمشى مع النهضة التي عرفها هذا المسرح أخيرا في مختلف بلاد أوروبا .

ويرى « مالرو » أن المقطوعة الموسيقية التي تقدمها أوبرا باريس يجب أن تكون على مستوى دولي ، فالموسيقى لا تعرف العوائق اللغوية أو الاجتماعية . كما أنه يأمل أن تقدم أوبرا باريس روائع المقطوعات التي تعرف في أنحاء العالم وخاصة في إيطاليا .

أما مسرح « الأوبرا - كوميك » فهو يرجو أن يحصل منه مسرح طليعة للفناء ورقص « الباليه » ومجالا لتقديم أعمال الناشئين والقادمين على حد سواء .

كما أعلن « مالرو » عن عزمه على إعادة فتح « مسرح فرساي » ومناشدة وزارة المالية الفرنسية إنشاء مسارح في الاقاليم باعتبارها ضمن « مشروعات الاستثمار » في الدولة .

هكذا الى أنه يعتزم إقامة دور للثقافة يتردد عليها الشباب بدون مقابل - اذا دعا الامر - ليتم فيها تكوينهم الثقافي والفني .

ويأمل « مالرو » أن تتحقق خطته هذه سريعا فيصل في مدى خمس أو سبع سنوات الى أن تم البلاد بأسرها نهضة ثقافية وفنية تشمل فنونا أخرى مثل النحت والمعمار أيضا .

ثم اختتم حديثه قائلا : « ليست هذه سوى البداية » فالحكومة تعزم اعانة جميع الفرق والنقابات الفنية كي يتحقق حلم البلاد وهو : أن نرد الحياة الى عبقرية الماضي ، وأن نبث الحياة في عبقرية الحاضر . وأن نرحب بكل عبقرية من أرجاء العالم » .

هدف نبيل صلق له نقاد المسرح وعلى رأسهم « روبر كامب » الناقد وعضو المجمع الفرنسي - الأكاديمي فرانسيز « الذي حيا في حماسة تصريحات الوزير « مالرو » مؤيدا تلك الرغبة في النهوض بالمسرح بصورة تحقق أحلام الجميع وتجاوب مع آمانيهم . كما أبدى هذا الناقد إعجابه في مقال نشره في جريدة « اللوند » الفرنسية في ١٩ من أبريل سنة ١٩٥٩ - بالنهوض بالدور الثقافي الذي تتكفل به المسارح القومية . وناشد المسؤولين أن يهتموا بإطراد بالمسرحيات الكلاسيكية والمؤلفات التي

توحى بالتفكير وتنقل النفوس الى عالم الشعر والخيال ، كما طالب باقصاء المسرحيات المبتذلة التي تملق النوق والظن والفن البليد .

حقا ان المسارح التي ترعها الدولة وتقدم لها المونة والمساعدة اللازمة ، تقع على عاتقها رسالة ثقافية هامة ، لذا يتعين عليها ان تقدم المسرحيات التي تؤثر في الجمهور تأثيرا عميقا طويلا المدى ، تأثيرا يرافقه فترة طويلة يعيش فيها على ذكرى المسرحية التي شاهدها أو السهرة التي قضاه في مسرح غنائي . فان أحدا لا ينكر الدور الذي يقوم به المسرح في نشر الثقافة الانسانية الرفيعة -

فهناك مسرحيات تتحدر بالمتفرج الى الحضيض التزرى اذ تملق غرائزه البهيمية وتمتدح ضعفه وتستهو به باللهو الرخيص والدعابة المبتذلة فيسترخي أمامها مستسلما وكأنها تخطر ذهنه وتغلب حسه وجسمه .

وهناك على نقيض ذلك مسرحيات تسيو بالمتفرج لتلحق بقلبه وعواطفه في أجواء النبل العالي، فتشحن ذهنه بالتحليل النفساني الدقيق وتخزنه على شهم العواطف والانفعالات التي تضطرم بها النفس . ذلك هو اللون من المسرحيات الذي يجدر بالمسارح للرسمية تقديمه للجمهور .

ويبدو أن رجال « الكوميدي فرانسيز » قد غابت عنهم هذه الحقيقة فتذكروا لها وداسوها في اندفاعهم وراء الانتاج الحديث ليجرد انه حديث . فلما أقدم الوزير « هالرو » على مشروع الإصلاح بادر الناقد « روبير كامب » بتأييده قائلا :

« لقد غالينا في نسيان تلك الحقيقة وهي أن المسرح هو أقوى الاجهزة الثقافية وأكثرها فعالية بصورة مباشرة في نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح : ففي المسرح يتعلم الانسان معنى « العواطف » وكما يجمع الهواة طوابع البريد ، يجمع المتفرج في المسرح أنماطا من الطباع والاخلاق . هذا الى أنه يتنوق الأسلوب الرفيع والألفاظ الجزلة . أما الابتذال والقيح فيجب إقصاؤهما من المسرح إقصاء الأمراض المعدية : فالمسرح خير علاج ناجع ضد أمراض النفس والفكر ، المسرح الرفيع بلا شك . أما للمسرح الوضع فلا يمكن أن تنفشي معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المعدية ، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوب ذهنية لا علاج لها ! »

ويصمدى للتعليق على المسرح الفرنسي المعاصر ، المؤلف المسرحي « أومان سالكرو » فيرى أن أزمة هذا المسرح لا تقتصر على المؤلفين فحسب ،

انما تمتد الى مديري المسارح . فجميعهم يتسمون في نظر « سالكرو »
بالجين وضيق الافاق اذ توزعهم الجراة في الحكم على المسرحية كما أنهم
يفتقرون الى سعة المعرفة التي تكسب القدرة على حسن الاختيار . فقدرة
مدير المسرح وعظمته تتجلى فيما يرفض من مسرحيات بقدر ما تتجلى فيما
يقبل منها .

وان ما يأخذه « سالكرو » على مديري المسارح هو عينه ما يأخذه على
نقاد المسرح ، فيرى لروح التهاون والتسامح التي تتجلى في تقديمهم قائلا :
« قد يندد بعض المؤلفين بقسوة النقاد وعنفهم ، غير أنني كمؤلف كثيرا
ما تعرض لهجمات النقاد التي لا ترحم ، ما زلت أعتب عليهم تسامحهم ،
أو على الأصح روح التهاون وعدم الاكثراث »

ثم يستشهد بما قاله أحد مديري المسرح « جاك كويو » : « أود قبل
كل شيء أن يكون الناقد إيمنا مهيبا ، عميقا يشعر بأن له رسالة خلاقة
لا تقل عن رسالة الشاعر الاصيل . كما يجب أن يكون جديرا بالتعاون
مع الاعمال التي ينقدها ليحمل مع المؤلف مسئولية الثقافة » .

ولا يدل نقد « سالكرو » هذا على يأسه من اصلاح المسرح
أو النهوض به ، انما يشهد النقد ويطو الصراخ بقدر قوة الامل في
الاصلاح والثقة في النهضة ، لذا تتسع دائرة نقده لتشمل المخرج
والممثل .

ففي فجر هذا العصر كان بعض المؤلفين يحيون في رعاية كبار
الممثلين والممثلات وحمايتهم . فأخذ المخرجون في مقاومة هذا الوضع
وعملوا على كسر شوكة هؤلاء الممثلين والممثلات ليفسحوا المجال أمام الممثل
العادي الذي لا هم له سوى خدمة المسرحية . ولكن داء أشد خطورة حل
مكان الداء الاول : قبرت جماعة من المخرجين تتحكم في المسرح بسلطان
أقوى مما كان لكبار الممثلين والممثلات . وأخذ هؤلاء المخرجون يؤثرون
المسرحيات التي تتيح الفرصة لاستعراض فنون الاخراج وإبراز المناظر
الجميلة . وهكذا تذوب هوية الممثل وتتضائل أفكار المسرحية أمام آلية
الاجراج وأبهة المناظر المتنوعة .

ولم يسلم الجمهور نفسه من تعليقات « سالكرو » اذ يرى أن مصير
المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف :
فالمسرح فن لا يزدهر الا في العصور الذهبية من حياة الشعوب ، فهو
يحتاج أكثر من الفنون الاخرى الى الجمهور الواعي القادر على أن يتجاوب
ويتفاعل مع المسرح .

فمن الخطأ أن ندرس مصير المسرح كما ندرس مصير الشعر مثلا :
فالشاعر يكتب لنفسه أولا ثم يقرأ شعره صفوة من الناس يكون الشاعر
مستولا أمامهم عن مصير شعره . أما المؤلف المسرحي فله شريك خطير
يقتسم معه المسئولية في تحديد مصير المسرحية هذا الشريك هو الجمهور ،
فالعمل المسرحي في حاجة الى مسرح وإلى جمهور ، ولا ينبغي أن يكون
هذا الجمهور متفرقا أو مبعثرا يجلس بعضه الى المكتب ليقرا المسرحية حالما
متاملا أو يستمتع بعضه الآخر الى اللدياع ينقل اليه صورة صوتية عن
المسرحية ، انما تحتاج المسرحية الى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا في
قاعة واحدة يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف .

ثم لا يليث هذا التيار أن يسرى من الجمهور الى الممثلين فيتجلى
صدى القاعة على خشبة المسرح ، وهكذا ينشأ ذلك الانفصال المسرحي الذي
يشبه القشعريرة . ولا يمكن أن يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده
مستولا عن هذه « القشعريرة المسرحية » ، انما يسأل عنها ذلك الجمع
الذي يخيم عليه الظلام وذلك المكان الذي يلغى الفموض وأعنى القاعة التي
تمثل فيها المسرحية .

فعند الحكم على مسرحية نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الرديء وبين
الممثل الجيد والممثل الرديء ، كذلك يجب أن نميز بين الجمهور الجيد
والجمهور الرديء .

ويمكن القول بأن المؤلف حين يقدم نص المسرحية ، انما يقدم
ما يشبه « الوصفة » ، وصفة تركيب الادوية أو وصفة اعداد وجبة من
وجبات الطعام أو ما يشبه « النوتة » الموسيقية التي يتوقف نجاحها لا على
طريقة التنفيذ فحسب بل وعلى ذوق من تقدم له . وفي كل ليلة تعرض
فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد ، ويتفاوت مدى النجاح في هذا
الخلق أو هذه الولادة في كل ليلة عن الأخرى .

وواضح في لغة المسرح أن عبارة « خلق المسرحية » أو « ولادة
المسرحية » ، كصليبة الانجاب ، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف
والجمهور . فاذا ما بدت المسرحية فاشلة فهذا لا يعني فشل المؤلف
أو فشل الجمهور ، انما يعني أن التقاء الاثنین كان فاشلا وغير موفق .
والا فكيف يتسنى لنا أن نفسر ما نلمسه أحيانا من أن منتجا أو مخرجا
يقوم باخراج مسرحية ناجحة كتخفة من الروائع المسرحية . ثم يقوم هذا
المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستمينا بفنّه وحصافته في الاختيار
والتذوق ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتي هزيلة فاشلة ؟

ان هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج انما تفسر ذلك انه عند قراءة النص وعند التدريب على التمثيل وعمل « البروفات » لا يرى أحد سوى نصف المسرحية • أما المسرحية بأكملها فلا تتجلى كاملة متكاملة الا ليلة لقائها بالجمهور ، ذلك اللقاء الذى يخفى غالبا مفاجئات مذهلة •

وغنى عن البيان أنه الى جانب المؤلفين المبصرة - نجد أحيانا جماهير أقل ما يقال عنها انها غير ناضجة ، ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا - الذى ينتظر المؤلف المسرحى : لا أن يكتب للجمهور فحسب ، بل وأن يرتبط مصيره بمستوى هذا الجمهور •

وهكذا يحق للمؤلف أن يحدث نفسه قائلا : لن يكون عظيما الا اذا كان الجمهور عظيما • ان بلبلا واحدا لا يستطيع بمفرده أن يخلق جو الربيع •

ولكى يستطيع المؤلف الموهوب ان يجمع جمهوره يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمع •

يقينا انه مصير محفوظ بالمفاجئات • وهنا نذكر معنى الكلمة التى قالها « فونتنل » عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى « كورنى » : « ان الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا الى مرتبة الكمال التى بلغها

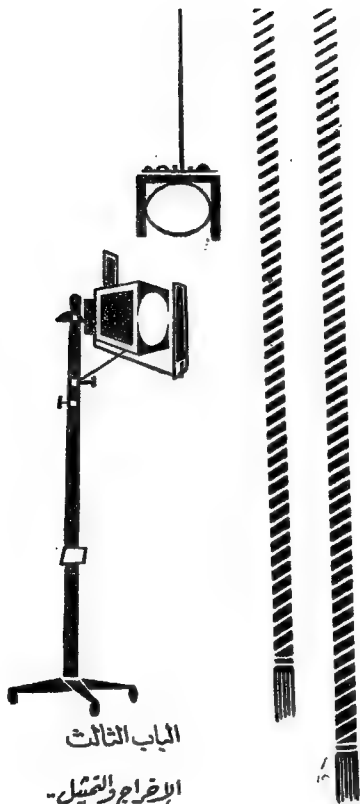
عصره » •

ولكن قد يقول قائل : ان الفنان لا يعمل لأجل الجمهور انما لأجل المستقبل • أو بمعنى أدق ، انه لا يعمل لأجل جمهور اليوم بل لأجل جمهور المستقبل - ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسة اليوم أن نتكهن بنفوق الاجيال القادمة ؟ ان خلود العمل المسرحى هو نجاحه أمام جمهور اليوم ، ذلك النجاح الذى يتجدد يوما بعد يوم على مر الزمن • غير أنه يحدث أحيانا أن يكتب مؤلف أكثر من مسرحية لا يتفاعل معها الجمهور الا بعد فترة من الزمن كما كانت الحال مع « موسيه » ثم مع « كلوديل » من بعده •

وقصارى القول ، ان الامانة الثقافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجديد فى صراحة تامة وبروح الجدل التى لا تعرف التهاون ، فلا ينظر أحدهم الى هذا العمل على أنه سبيل الى قتل الوقت ، انما يجب أن يدرك خطورة المسئولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف وانتاجه الذى يمثل الجزء الاكبر من

الفداء الذهنى للشعوب •

فالاعمال المسرحية الكبرى خير سبيل الى التسامى ، وأغنى ينبوع للبطائنة والسلام •



الباب الثالث
الإفراج والتحميل



١ - المسرحية بين الاخراج والتمثيل

منذ أكثر من قرن قال « ألفريد دي فيني » أحد مؤلفي المسرح في فرنسا :

« ان المسرحية رأى او فكرة تتقمص صورة آلية تتبدل وتحول الى آلة بفضل الاخراج والتمثيل » .

وان كان هذا التعريف القاسي المرير للمسرحية يعزى الى الفضل الذي أصاب هذا الشاعر حين ألف مسرحية « شاترتون » وغيرها ، فان هذه العبارة تدعو الى التأمل ولا سيما أنها كانت موضع تعليق بعض كبار المخرجين مثل « لوى جوفيه » ، في كتاب أصدره في سنة ١٩٥٢ ضمنه خبراته المسرحية .

والمقصود « بالآلية » في المسرح هو كل ما ليس بأراء او افكار في المسرحية وانما كل ما يتصل بالناحية اللبومية من أعمال الاخراج والتمثيل التي تؤثر في المتفرج تأثيرا عينا كما انها تطبع المسرحية بطابع معين : فاجهزة المسرح ومعدات الاخراج وحركات الممثلين هذه كلها فنون آلية واعدادات مسرحية خاصة ، وتقوم المسرحية على هذه الفنون الآلية والاعدادات الميكانيكية التي تسمى « بالاجراج المسرحي » مما يجعل المسرح فنا يقوم على عملية التحويل والتبديل التي تحدث عنها « ألفريد دي فيني » وأعنى بها تحويل افكار المؤلف ومشاعره واحساساته الى فن تمثيل وتعبير وتنفيذ بالوسائل الآلية او الميكانيكية التي من شأنها ان تكتسب بها افكار المؤلف ومشاعره قدرة على التأثير في المتفرج .

وهكذا نرى أن كل ما يودعه المؤلف قصته من أفكار ومشاعر ، وكذلك كل ما ينتظره الجمهور من المسرحية ، يحققه المخرج والممثل بفضل العمل الفني والاعداد الآلى ، وهذا هو المقصود بعملية تقمص المسرحية فى صورة آلية ..

فإذا سلمنا « بالآلية » المسرح أدركنا الزاوية التى ينظر منها المخرج الى المسرحية ، فالمخرج لا ينظر أول ما ينظر الى آراء المسرحية وأفكارها وإن كانت هذه الآراء وتلك الأفكار فى نظر الجمهور بلا شك هى جوهر الرواية ، ولكن ما يسميه المخرج آراء وأفكارا ليس سوى رداء من المشاعر والاحساسات يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ثم يستأثر المخرج بهذا الرداء معلنا حق ملكيته له . ثم يأتى مخرج بعده يرتديه بدوره ليفكر على طريقته الخاصة ويشكله بأسلوبه الخاص . وخير مسرحية هى التى تبعث الفء فى قلب المخرج وجسده حين يتدثر بها ، وخير إخراج هو الذى ينقل هذا الدفاء الى المتفرجين .

ونتيجة لهذا المفهوم نجد المخرج لا يعنيه كثيرا ما أراد أن يقوله المؤلف فى مسرحيته أو ما لم يرد أن يقوله ، إنما الامر المهم بل والجانب الحيوى فى نظره هو ما يكتشفه بنفسه فى المسرحية سواء قصد المؤلف الى ذلك ام لم يقصد .

اذن فكل ما يهمه هو لون الحياة التى يبعثها فى المسرحية والجور الذى يخلقه حول أحداثها والمعانى التى يبرزها والنماذج البشرية التى يصورها الى غير ذلك من انطباعات الشخصية .

وهكذا تكمن المشقة التى يضطلع بها المخرج ، فعليه تقع الضرورة أو الحاجة الى التفكير والتأمل لابراز المعانى التى ننسبها بصورة غير مباشرة الى المؤلف .

كذلك الممثل لا تهمة كثيرا آراء المسرحية قدر ما تهمة الناحية الفنية والآلية ، ثم الاثر الذى ينجم عن هذه الناحية . فهو لا تعنيه مثلا فلسفة هذا المؤلف أو ذلك . أو نظرياته وآراؤه إنما تعنيه مزاجيا المسرحية من الناحية الفنية ، فيشغل باله تحقيق خير سبيل يكفل لهذه المزاجيات الفنية أن تنتقل الى الجمهور فيحسها وينقل بها .

فالممثل يهدف الى أن يحصل الجمهور يفهم المسرحية ويتذوقها ثم يعجب بها . تلك هى القاعدة الذهبية لمهنته . ثم ينتج عن فهم الجمهور للمسرحية واعجابه بها أن يتأثر بالآراء التى أبرزها المخرج والأفكار التى

يجسدها الممثل ، وبهذا يتحقق في ثوب آلى وفنى اتجاه المؤلف نفسه ان كان ينزع الى التحليل النفساني او الى النقد والتهكم او الى معالجة بعض الميوب الاجتماعية او الى غير ذلك .

فلكي يثير المخرج والممثل اعجاب الجماهير عليهما ان يأخذا في الاعتبار شخصية المؤلف نفسه ووجهة نظره من حيث الهدف الانساني وهدف الترويح عن النفس او التسلية .

وعلى ذلك فالهم في نظر المخرج والممثل هو جو المسرحية والاحساس العام الذي يتردد في أركانها من الناحية الفنية . اما وجود الآراء في المسرحية فليس امرا ضروريا في نظرهما بل لصله في رأيهما يتناقض مع مبدأ نجاح المسرحية .

ولايضاح هذه الفكرة التي ربما لا تروق للكثيرين بالرغم من ايمان كبار المخرجين والممثلين بها ، نذكر أن المقصود بكلمة « آراء » هو التدرج المنطقي في المسرحية والمناقشات التي تضيئ غشاء من الحساسية على الاحداث والاشياء لمصلحة النظريات او الافكار التي يعرضها المؤلف ، وهذه كلها امور تخبو معها الجنوة التي يحتاج اليها الممثل ، وهي جنوة القطرة والحويية .

ففي المسرحية تسير الخواطر جنباً الى جنب مع المنطق والاحساس في تداخل وترايط لا ينفصمان ، كما يسيران في قوة انبشاق تدفع الى الايعاء والخلق الجديد دون أن يحس أحد هذا السير . وتنشأ الآراء عن هذا الخلق الجديد ، فالآراء اذن نتيجة تصدر عن الجو المسرحي ، وهذه النتيجة غير مستقلة في ذاتها وانما هي كنابيع ينشأ عن المسرحية ولا يمكنها أن تذهب الى ابعد من ذلك في الفن المسرحي .

فاذا ما أطلقنا كلمة « آراء » على الافكار التي يفسمها المؤلف مسرحيته فاننا نخطيء التسمية ، اذ ان المؤلف يقدم لنا امكانيات من التعبير من شأنها أن تولد الآراء في نفوسنا وفي عقولنا . وهذه الامكانيات التعبيرية ليست سوى خواطر او على الاصح توارد خواطر .

اما اذا كانت للمؤلف فكرة محددة في مسرحيته ببلورت في ذهن المتفرج قبل مشاهدتها - فهذا دليل على أن المسرحية فقيرة ، وأن المؤلف لم يصل بعد الى عظمة التأليف المسرحي - فكلمها ارتفعت المسرحية قدرا وفنا - قلت امكانية تحديد آرائها وبلورتها في صياغة ثابتة . وكلمها

عظمت المسرحية ازدادت غموضاً يفضى الى وفرة سبل تأويلها وغنى في
امكانية فهمها .

فان ما نلمسه في الاعمال المسرحية الكبرى انما هو انبثاقت من
الافكار تتجاوب بين أركان المسرحية ، هو نبضات تتبادل الايقاع ، أو
ومضات تتألق انتخبو ثم تعود الى التالى . أو هي اقرب الى أشباح
الآراء الحقيقية الواضحة ، ذلك بأن أدوع خصائص الفن أن يكون تليحاً
لا تصريحاً .

أما عن ايضاح آراء المسرحية وبلورتها في صياغة محددة فهو أمر من
شأن المتفرج الذى يطيل التأمل ، ومن شأن الممثل الذى يركز وعيه في.
أثناء التمثيل ، أو هو من شأن الناقد أو الدارس الذى يتوفر على تحليل
المسرحية ليخلص منها الى الآراء والنتائج التى يراها .

فان كانت الآراء والافكار كما ذكرنا هي آخر ما يعنى المخرج أو
الممثل فهي أيضاً آخر ما يعنى المتفرج كذلك . وان بدت هذه الفكرة
غريبة لأول وهلة فأننا لو أمعنا في النظر لرأينا أن ما يجذب المتفرج الى
المسرحية الممتازة ، هو جو المسرحية من اخراج واداء ، ومن خلال هذا
الجو تتولد لديه الآراء ثم تستقر في ذهنه وتنمو فيه وتزدهر .

ويكاد القارئ المستنير الذى يمس قيمة القراءة فيقرنها بالتأمل
أن يفتح نص المسرحية ليقراها وهو يرجو في قرارة نفسه أن تكون على
درجة من الفوضى يتفتح معها نور عقله ليلقى عليها ضوءاً يكشف له
خاطراً جديداً أو يوحى اليه بانفعال يتجاوب مع طبيعته وتفكيره الشخصى .

وخير اخراج للمسرحية هو الاخراج الذى يسمح لكل شخص أن
يتحرر من كل رأى يفرض عليه فرضاً ، بحيث ينفع بالمرسحة على
طريقته الخاصة ، فيمنح مثل هذا الاخراج كل متفرج الحرية في أن يشبع
مشاعره ويتبر أفكاره الكامنة في نفسه ، سواء كانت هذه الافكار كامنة
على نحو لا شعورى أم على نحو شعورى تنتظر ضوءاً يمينها على الوضوح
والتبلور ، فلا تلبث المسرحية أن تثير الانفعالات النفسية التى تلقى هذا
الضوء وتمنح ذلك الرى والشعب .

وهكذا ينشأ الاختلاف في التعليق على المسرحية اذ يختلف تأويل
المسرحية على حسب الموقف الذى يتخذه الاسان منها : فالقارئ يفهمها

يرتبط عليها وفقاً لطريقته في تلقيها واستقبالها ، والمخرج أو الممثل يفسرها ويؤولها على حسب أسلوبه في عرضها وتمثيلها .

وهكذا تنفذ الفئة الأولى الى المسرحية من باب التحليل النفسي والعمق التاريخي أو الفلسفي ، وتتناولها الفئة الأخرى من ناحية الحركة والأحداث على خشبة المسرح .

فإن كان العمل المسرحي يتيح مجالاً للتعليق المتضارب واختلاف وجهات النظر ، فهذا أمر طبيعي مرده الى اختلاف سبيل تناول المسرحية وتباين النظرة في الحكم عليها والى تعدد الثقافات وموقف الناس منها .

ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرابي بين جمهور المسألة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يطلون المسرحية وينظرون اليها بأسلوبهم . ومن فكرة التضامن هذه تنشأ المشاركة الوجدانية التي يبدونها لا تتحقق رسالة المسرح بل لا تعرف المسرحية الى النجاح سبيلاً .

ونستطيع القول في ضوء هذه المعلومات بأنه ليس ثمة ما يدعو الى دراسة النظريات التي تثيرها مسرحية من المسرحيات لاجرائها أو تمثيلها ، كما أن المخرج أو الممثل ليس بحاجة للرجوع الى مصادرها المختلفة التي استقى منها المؤلف معلوماته ، ولا داعي لتحليل عناصر التقليد أو النقل التي يحتمل أن تكون بها ، بل لا داعي كذلك لأن يؤمن المخرج أو الممثل بالمعنى الفلسفي لنظرية من النظريات المعروضة في المسرحية .

فكل تحليل للمسرحية على هذه الصورة ليس في مصلحتها ، بل أننا نخطف الظن لو اعتقدنا أن المسرحية تعتبر ناجحة فنياً لو كانت تقبل التحليل التقليدي . فتحليل المسرحية أشبه بتشريح الأجسام ، ولا يمكن تشريح جسم حي إلا بعد تخديره وتجريده من الحساسية وكذلك التحليل يجرد المسرحية من حيويتها ويشل حساسيتها فتبدو جسداً مهلهلاً .

فما دمننا لا نود للممثل الرجوع الى مصادر المسرحية ولا ننادي بضرورة تحليلها فكيف يكتشف جو المسرحية الذي ينير قلب الجمهور وفكره ؟

إن السبيل الوحيد للممثل ليكتشف جو المسرحية والاحساسات العامة التي تتردد في أصدائها - هو أن يقوم بعمل « البروفات » ثم

يمثل المسرحية ، فعلية الالتقاء هذه - بالرغم من الوان النقد التي توجه اليها - خير سبيل يكشف به الممثل جو المسرحية . غير انه احيانا يحرص الممثل على الالتجاء الى الطرق الاكاديمية لفهم المسرحية وكشف جوهرها مثل فحص مراجع المسرحية ودراسة الفاظها وبنياتها وصلتها بالتاريخ والعصر الذي تدور فيه احداثها ، وهو حين يفعل ذلك انما يكون مدفوعا برغبته في احترام فنه ، وبدافع الاحتياط بلزاء جمهور المثقفين الذين ألفوا مثل هذا الفحص أو مثل هذه الدراسة المسرحية ، فهناك فئة من المتفرجين يعتبرون المسرحية حدثا هاما يتضمن معلومات تاريخية واجتماعية وتحليلا نفسيا مليما .

فالممثل اذن يحرص على ان يلم بجميع المعلومات المتصلة بالمسرحية وكأنه بذلك يحرص على ان يدرك جوهر مسرحيته ادراكا واعيا في الوقت الذي يسدو فيه مهتما بالجمهور الذي ينتظره وبحالته النفسية والثقافية ، فما من ممثل يجازف بان يتجاهل وجود الجمهور أو يتجرد عن هذا الوجود . بل على العكس انه يفرض على نفسه ضرورة فهم جمهوره فهما دقيقا لكي يزن مستواه ، فعلى هذا الفهم يتوقف تجاوبه مع جو المسرحية وجو الجمهور ، لذا فان اهم ما يعنى الممثل ويستأثر به ويأخذ عليه قلبه ولبه وجسده هو تقمص الشخصية التي يمثل دورها واعداد الجسم عصبيا ونفسيا ، وعلامة الحنجرة ونبرات الصوت لاداء المطلوب وفي هذه العملية لا مكان اطلاقا لاية فكرة أو رأى . فلا شيء يمكنه أن ينفذ الى داخل هذه العملية أو ينحسر بين النص المكتوب وانطلاقه من فم الممثل . انما المهم شيء واحد فقط ، وهو تلك اللحظة التي تنساب فيها الالفاظ في يسر واطمئنان من بين شفתי الممثل فتشعره هو الآخر بجميع الاحاسيس والمشاعر التي عاشها المؤلف حين كتب نص مسرحيته .

ولا يستطيع الممثل أن يتقن دوره ولا المخرج أن يبرز فنه الا اذا كان يؤمن بالمسرحية وبقيمتها ، فيجب ان يؤمن المخرج ايمانا صادقا عميقا بالمسرحية ويعبقرية مؤلفها - ولا ينبغي أن يستقنى ايمانه هذا من آراء النقاد وتعليقاتهم ، كما يجب ان يتحاشى الاحكام العامة عن مؤلف من المؤلفين ، فالاحكام العامة لا طائل من ورائها حين يقوم المخرج بدراسة المسرحية فنيا ، انما هو يعتمد على ذوقه الفني ونظريته للرواية، فلا تبرير لاختياره مسرحية من المسرحيات الا جودة المسرحية فنيا وعظمة المؤلف في نظره من ناحية العبقرية والالهام .

فحين يكون المؤلف فنانا شاعريا فان وحيه الرفيع وتفكيره العميق السامي يطبعان عمله المسرحي بهذا الطابع ويرفمانه الى مصاف الاعمال الخالدة ، اذ يمتاز الفن المسرحي في التأليف بأن كل ما هو مادي مريض للدمار والفساد وأن كل ما هو معنوي جوهري هو الذي يسود في المسرحية ويحدد قيمتها ، لذا نرى أن هناك عناصر لا توصف ولا تعدها الالفاظ ، بل هي مزيج من ومضات الوحي وانبثاقات فكر المؤلف ووثبات حسه الرفه ، تلك أمور تهب للمسرحية النجاح التالقي في خلود لا تنال منه الايام .

والمخرج يحس هذا كله فتستهويه المسرحية التي تبدو له نابغة من الحاح داخلي كان يؤرق المؤلف فاندفع الى الكتابة ينشر خلاصة من الأفكار أو المشاعر المسرحية التي كانت تدوى في قلبه وذهنه . تلك هي المسرحية بمعنى الكلمة في نظر المخرج .

وأحيانا تبسود مثل هذه المسرحية متمردة أمام تفكير القاري فتقاوم تيار التحليل الهادئ العادي ، وهذه كلها في نظر المخرج علامات أكيدة على أن المسرحية جذيرة باهتمامه ، فالمخرج الذي مارس فنه طويلا وعرك المسرح يكتسب خبرة وجراة : خبرة في فهم تعليقات النقاد وعدم جدواها في بعض الأحيان ، وجراة في التمسك بفضائل المسرحية التي تبرز له قيمتها الفنية بغض النظر عن عدم إعجاب القراء أو النقاد بها .

بل حين يقدم المخرج على اختيار مثل تلك المسرحية يحاول أن يجعل الجمهور يفهمها ويستسيغها بأن يصل الى الوضع الذي كانت عليه تلك الرواية في إحساس مؤلفها العبقري ثم يكشف عن الصورة الصادقة لتلك المسرحية بعيدا عن كل فحص سابق لها أو حكم عليها .

تلك هي مهمة المسرح حين تطول المناقشات وتحدث حول المؤلف المسرحي أو حول المسرحية ، فيتدخل المسرح برسالته الخاصة ، وهي أن يزيل التلج المتراكم فوق نص المسرحية ليقدّمها حياة نابضة على المسرح وحين تتحقق روح الشركة بين الجمهور والممثلين ، يكتسب النص دفقا حقيقيا هو دفء الحياة .

ومهمة الاخراج المسرحي هي إعادة النظر في المسرحية المكتوبة لبعث الحياة في الفاظ تبدو ميتة عند القراءة العادية ، فالقراء يجمعون على أن قراءة المسرحية لا توحى مطلقا بما سيقدّمه لهم تمثيلها واخراجها .

فحياة المسرحية تبدأ بقراءة النص وكان المخرج وكل ممثل يقرؤه لحسابه الخاص ، ثم يتم الالتقاء ويتبلور المعنى على أثر حالة جسمانية معينة ، إذ تجب مراعاة نظام خاص لعملية التنفس وللإعداد العصبى ولضغط الدم ولحالة الجسم عامة ، فتجب مراعاة هذا كله حتى يتسنى للممثل أن يتشرب نص المسرحية ويتشبع بها ويجعلها تسرى فى أوصاله جميعا لينقلها على خشبة المسرح نابعة من أعماق كيانه وكأنها قربان التعبد فى محراب الفن المسرحى .

وهكذا تدب الحياة فى المسرحية منذ أن تبدأ التدريبات على التمثيل فوق خشبة المسرح العارية ووسط قاعة خاوية من المتفرجين ، فيتبادل الممثلون الحوار وكان كلا منهم يلقى الآخر بشعلة الحياة تدريجيا الى أن ينبثق ضياؤها قويا متألقا . وعندئذ تتخلص أحداث المسرحية من ضباب الخيال والتكهن لتتجسد فى حيوية الواقع بفضل فن التمثيل والتقليد .

ولا تقف حياة المسرحية عند حد ، بل هى تتجدد بين يدي الممثلين فى كل مرة يحيا فيها الممثل دوره ، إذ أن المسرحية التى تتبع كلماتها من كيان الممثل توحى اليه بانفعالات خاصة وحركات وإشارات معينة يهتز بها وجدانه وحتى صوته يكتسب حشجة أو رنيناً يتلأم مع دوره ، فنحس أن حياة غريبة غامضة تسرى فى أرجاء المسرحية تتجدد فى كل مرة يرفع عنها الستار .

ومن العجيب أنه يتعدى على المخرج أو الممثل الحكم على مسرحية حاش أحداثها ونصها وعاشت فيه فترة طويلة فلا يتسنى له الإفصاح عن المشاعر التى يمتلئ بها قلبه . وخاصة الممثل فهو يصفى الى نص المسرحية يخرج من بين شفثيه ومن بين أفواه زملائه عددا لا يحصى من المرات وكل ما يحصى به هو أن نصا مسرحيا يخرج من سجلات العالم المسرحى وهو عالم يفيض بببل وحرارة لا يعرفهما عالمنا .

وهناك سؤال نحب أن نعرض له فى هذا المقال ، وهو :

لماذا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات ؟

إذا ما سألنا مخرجا عن السبب الذى من أجله أخرج مسرحية دون أخرى فغالبا ما تتمتع عليه الاجابة لانه لم يوجه لنفسه هذا السؤال ، بل لعل هذا السؤال يبدو له غريبا كما لو كنا نسأل فلاحا مثلا : لماذا يفلح الأرض ؟ أو نسأل ظمآن لماذا يشرب ؟

قلو حدث أن سألنا مخرجاً : لماذا أخرجت هذه المسرحية دون غيرها ؟ لأحسن بأن « لماذا » سؤال خاطيء ، أو على الأقل سؤال فقير بالقياس الى المعاني الفنية التي يجب أن يتضمنها الجواب .

ولقد وجه فعلاً مثل هذا السؤال الى بعض المخرجين ، فكانت الجواب دائماً يشوبه شيء من التعمير ورغبة متكلفة في تبرير الاختيار ، وهذه كلها أمور تشوه حقيقة مشاعر المخرج ومهما توخى الصلح والدقة في التعبير تجيء أحاديثه ناقصة دون الحقيقة : فيقول أحدهم وهو « لوى جوفيه » :

« ان الأسباب التي أقنمها رداً على معرفة سبب اخراجي مسرحية دون غيرها أشبه بالتمثلات أو الأعداء التي يقدمها المذنبون أو المدمنون أو الاطفال المتبوذون يدفعهم اليها ذوقهم وميلهم الخاص ، فلا يتحدثون عن تصرفهم هذا الا اذا أرادوا تبريره »

ومن الصغر تبرير أي عمل فني تبريراً دقيقاً وإقياً • فالأسباب التي من أجلها يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات هي الأسباب التي دفعته الى اختيار الاخراج مهنة له وهي من قبيل الأسباب التي من أجلها يذهب الناس من آن لآخر الى المسرح متفرجين وهي تقريباً الأسباب التي تجمع الممثلين والمتفرجين في قاعة واحدة تربطهم عاطفة منزهة تقوم على روح التجاوب وحياة الشركة والرغبة في التمتع الهنيئة ولعلها أيضاً الأسباب التي دفعت المؤلف الى كتابة المسرحية • ولعلنا نخرج من هذا كله بأن تعريف المسرح هو : محاولة التسلية والفهم السليم للحياة والافصاح عما في الأعماق ، أما كل ما هو ارادة مبينة أو نية مضمورة ، فمن شأنها افساد العمل المسرحي • فلا توجد نية سابقة اللهم الا الرغبة في غزو القلوب وغرس الحب فيها • فمن العبث أن نقول : ان المسرح جهاز لاصلاح الأخلاق وعلاج الرذائل ؛ فسيط النقذ والهجاء أداة رمزية بالقياس الى المؤلف المسرحي • فليست المسرحية قطعة هجاء أو درس اخلاق انما هي قبل كل شيء ، اثاره كريمة لحواظي الخير ودوافع السعادة •

بل ان طبيعة العمل المسرحي ان يكون فريسة الذين كتبت لأجلهم المسرحية من قراء وممثلين ومتفرجين لذا فانها تتمسك دائماً عن نقاش وندوات واعتراضات ومختلف ألوان المشكلات التي تثيرها المسرحية الحية ويعتقد كل فرد في هذا النقاش أنه يرى الحقيقة أمام عينيه ، بل انه

« لا توجد حقيقة سوى التي يراها أو كما يقول المثل الفرنسي : » ان كل فرد يرى وضع النهار أمام باب بيته » .

ووسط هذه الحقائق الفردية يتعين على المخرج الحريص على فنه المبدع لهنته أن يتحفظ من هذه الأحكام جميعا فيتجاشى أن يستخلص لنفسه مفهوما معينا للمسرحية من أحكام الآخرين .

وخلاصة القول أن المخرج يقوم بإخراج مسرحية من المسرحيات لكي يرتاح قلبه ويدخل السرور الى نفسه : أما هذا الشعور بالسرور والارتياح فينبج عن قضاء فترة ممتعة يحقق فيها المخرج ذاته الفنية تحقيقا كاملا غير منقوص .

ومع ذلك فلا شك أن شعورا يطفو فوق هذه المشاعر جميعا ويكون بمثابة ذروة النجاح للمخرج والممثل على السواء ، حين يقف جمهور المتفرجين في حاسة الاعجاب ليصفقوا في نشوة بعد اسدال الستار .

ولعل هذه الحماسة وتلك النشوة الجماعية من قبيل المعجزات التي يتمتع حدوثها كل من المخرج والممثل . ومن العسير تفسير هذه الظاهرة وكيف يسرى هذا التيار الحماسي بين جمهور المتفرجين . فهو أشبه بدرجة من الغليان أو الفوران تنشأ عن ارتفاع الحرارة على خشبة المسرح فتنتقل عندي هذه الحرارة من قلب الممثل الى قلب المتفرج ، ثم من متفرج الى آخر فتسرى منه « العدوى » في سرعة التيار الكهربائي وكان كلا منهم يحس بأنه لا يرغب في أن يكون وحيدا شاذا فيندمج لا شعوريا مع المجموع .

اذن فالمخرج يقوم بإخراج المسرحية بدافع الحاجة الى الشعور بالرضا والارتياح ، وهذا الشعور هو في الواقع هدف العمل المسرحي : فالؤلف يشعر بالحاجة الى التخلص من موضوع يلاحقه ويلا عليه فكره وقلبه ، والممثل أيضا حين يتلقى هذا الموضوع يشعر بالرغبة الملحة في نقله الى الجماهير ، والجماهير تشعر بالرغبة في « استقبال » شيء لا تقدمه لهم الحياة اليومية العادية ، « والاندماج » ولو الى حين بقلوبهم وأجسادهم . في جو لا يختلف عن حياتهم أو طبيعتهم الخاصة ، فالسرح يقدم لهم صورة متكاملة للون من ألوان الحياة .

فشعور المخرج اذن بالرضا والارتياح معناه أن هذا العمل يعجبه.
ويرضيه وهذا هو أيضا الجواب على استفسارنا : لماذا يكتب المؤلف المسرحية ؟ ولماذا يمثلها الممثل ؟ ولماذا نشاهدها ؟

هذا كله يتم بدافع شعور عسير التحليل ، انه دافع واحد يتخذ في نفوس الاشخاص المختلفين مظهرا يتفق مع مواهبهم ، فيتجلى هذا الدافع عند فئة قليلة في التأليف أو الإخراج أو التمثيل وعند الغالبية في المشاهدة : انه نداء الفن ، نداء المسرح .



٣ - فن الاخراج والتمثيل

لعل المقصود بتمثيل المسرحية هو جعل الاحداث حاضرة امام الانسان بحضور شخصياتها ، وليس هذا « الحضور » مقصورا على الادب المسرحي .

فالقصة احيانا تفترض حضور الشخصيات حين يحرص المؤلف القصصى على سرد بعض الوقائع سردا متقنا ، او حين يقدم شخصياته للقارىء بصورة مباشرة او يوحى بها الى ذهنه ووجدانه ، او يكتفى بالحديث عنها ، وفى هذا كله لا حيلة له سوى تسليط اعضاء من الالفاظ المنتقاة ، ولكن المرح «وجودى» أكثر من القصة ، فالمؤلف القصصى أكثر تحفظا في عرض شخصياته على صورة كائنات موجودة وحاضرة امام القارىء ، وليس معنى تحفظه هذا أنه يحرم شخصياته من العمق النفساني ، ولا أنه يحرم على نفسه أن يتعمق حياتها الداخلية ، ولكن شخصياته هذه لا تخرج في جميع الاحوال على أنها شخصيات وهمية ، حتى لو استطاع بفضلها أن يثير المشاعر ، فهو لا يلجأ اطلاقا الى فن الخداع او الى سبل غير صريحة ، فلا حيلة له سوى كلماته يستعين بها على النفس يهزها وعلى العقل ليسيطر عليه .

وقصارى القول ، ان المؤلف القصصى يدخل من الباب دون اقتحام او تحايل ، اما المؤلف المسرحى فانه يلجأ الى سبل التحايل والاقتحام في جرأة صارخة ، فهو يلقي على خشبة المسرح بكائنات من لحم ودم ، ذات روح نابضة . ويحصلها تتكلم وتصيح ، ويخلق بينها وبين المتفرجين

علاقات من الاستلطاف أو الجفاء ، ومشاركة فى المشاعر والميول : اما الى مسالك الخير او الى نزعات الشر ! وهو يتعمق قلوبهم وينفذ الى غور كيانهم، ولكن يحقق هذا كله نراه يستبجح جميع السبل، فإذا لم تسعفه الألفاظ وتسد حاجته ، أو اذا وجد صوره واستعاراته ضعيفة هزيلة ، فإنه يعتمد على تدخل الممثل بوسامته التقليدية أو قبحه التراجيدى ليثير المشاعر بنبرات صوته وحركات جسمه ، فيفرض على المتفرج حضور الشخصية أمامه .

ثم يجيء دور المخرج بفنّه ومناظره وأخسوائه ، فلا يلبث أن يهتز كيان المتفرج بأسره ، ويسيطر الفن المسرحي على جسده سيطرة تامة تجعل هذا الجسد يشد خيوط العقل والروح اليه .

وان هذه الإشارة الى فن الاخراج تحملنا على الحديث عن الدور الجوهري الذى يحققه المخرج : ففي الواقع لكى يستكمل العمل المسرحي، أركانه فإنه لا يحتاج الى تدخل الممثل فحسب ، بل لا بد من اسهام المخرج فيه ليقوم بالدور الذى يؤديه رئيس الفرقة الموسيقية في تنظيم حركة « السيمفونية » وتنسيقها ، فهو الذى ينظم التمثيل ويخضع الممثلين لايحاء معين ، ويجعل من خشبة المسرح مكانا يلتقى فيه التناسق مع الانسجام بين من يقفون على هذه الخشبة .

ويقول « جاك كويو » صاحب أحد المسارح فى باريس :

« اننا نفهم الاخراج المسرحي على انه رسم الحركة المسرحية وتخطيطها ، فهو يشمل مجموع الحركات والسكنات أو طريقة الوقوف والتحرك ، كما يشمل التناسق بين سمات الوجوه والاصوات والصمت، أى أن الاخراج هو مجموع النظر المسرحي بمختلف أساليبه والوانه . وينبعت هذا كله من فسر واحد هو فسر المخرج ، يعلم وينظمه ثم يوزعه فى تناسق وانسجام ، كما أن المخرج يفسر بصورة مجسمة ما يقوله المؤلف ، ويبتكر كل شيء لم يذكره المؤلف ، لم يشع بين الشخصيات تلك الصلة الخفية التى هى فى الوقت نفسه ظاهرة للعيان، كما أنه ينسج تلك الحساسية المتبادلة وتلك الصلة الغامضة وعلاقات الممثلين بالجمهور ، ولولا هذا كله لفقدت المسرحية خير ما فيها من سبيل التعبير حتى لو قام على تمثيلها خير الممثلين » .

فإذا كان التمثيل معناه أصلا «حضور» شخصيات أمام المتفرج ، فالإخراج هو الفن الأسفى فى إبراز هذا الحضور أو التجسيم المسرحي ، فهو لا يقتنع بمختلف المعدات والآلات، بل يضيف عليها غلافا فنيا، ويتخطى فعالية

المعدات الآلية إلى ما هو أبعد منها من الناحية الفنية . فالمرح لا يكتفي بخلق المؤثرات البصرية أو الصوتية بل يلجأ إلى التريث والتحفيز في استخدامها تحاشيا للمغالاة في الالتجاء إليها أو عرضها بصور صارخة خشية أن تحول نظر المتفرج عن فهم نص المسرحية أو تصرفه عن الاستمتاع بفن التمثيل .

ويتجلى فن المخرج أيضا في حرصه على أن يخلق من خشبة المسرح مكانا للوحدة أو الشركة النابضة بالحركة بين الممثلين ، وهذه الشركة تثير بدورها استجابة القاعة في وحدة وشركة مع الممثلين ومع المسرحية ، كما تتجلى دقة الإخراج في إزالة نزعة الممثل إلى الفردية ، وخلق رغبتة في الاستئثار بخشبة المسرح ، إذ يجب على الممثل أن يشعر عند أداء دوره أنه يسهم في عمل جماعي يهدف دائما إلى معان وأراء تتصل بالبطرة والكون بأسره .

وهكذا نرى أن الإخراج هو الذي جعل من التمثيل عملا جماعيا يشبه عمل الفريق الرياضي ، وهو بذلك يشيع حياة الشركة في عالم المسرح ، ومن ثم يرد إلى أصوله الدينية القديمة عن طريق تنظيم التمثيل لبدو كأنه مراسم العبادة عند القدماء .

وان كلمة الوحدة أو الشركة هي اللفظ الصادق الذي يعبر عن جو الحياة الذي يجب أن يتنفسه المسرح ، وبدون حياة الشركة هذه لا تكتمل أركان العمل المسرحي ، ولهذه الشركة أطراف ثلاثة : فيجب أولا تحقيق التجاوب بين الممثلين على خشبة المسرح ، ثم حياة الشركة بين خشبة المسرح والقاعة ، أي التجاوب بين الممثل والجمهور ، وأخيرا يجب أن يسرى تيار الشركة بدوره من القاعة إلى خشبة المسرح ، أي اتحاد المتفرج مع الممثل .

وحين تتوافر هذه الرابطة المثلثة الأطراف في نسج رقيق متين ، يمكن القول بأن التمثيل ناجح متكامل ، وأنه يحقق حياة الشركة المثالية في العمل المسرحي .

وان جميع الممثلين الذين لديهم وعي صادق لمهنتهم قد أبرزوا هذه الحقيقة : وهي أن الصدى العاطفي ورنين الشاعر من جانب الجمهور شرط أساسي لتمكن قيامهم بأدوارهم . . وأن انفصال الجمهور هو الهواء الذي ينشرون عليه أجنحتهم عند التحليق في آفاق الفن ، وهو الذي يساندنهم عند بلوغ الأوج فيه . .

وهذا الوعي الصادق لدى الممثل هو مصدر ذلك الإحساس بالربة

الذى غالبا ما يراود كبار الممثلين قبيل رفع الستار ، فتعليل هذا الاحساس هو القلق الناشئ عن تساؤل الممثل : ترى ما مستوى قاعة المسرح ؟ هل يستطيع الجمهور متابعة المسرحية والاندماج فيها ؟

ويصير الممثل الكبير « لوى جوفيه » عن هذا بقوله : « حين تأتى لحظة رفع الستار وسط السكون العميق الذى يلف المسرح لا يمكن لأحد أن يدرك معنى الرجة المثيرة للمتعة التى يوحى بها صحن قاعة المسرح المبطن بالنفوس البشرية ، بصورة تتضخم معها الحساسية والمشاعر ، كما لا يمكن لأحد أن يدرك كنه تيار الانفعالات الذى يسرى فى القاعة ، فلا يعلم أحد : هل مصدره رقة العواطف أو البغضاء والنفور ؟ » .

ويذهب الممثل « جان فيلار » الى أبعد من ذلك حين يشترط توافق جمهور يؤمن بالاجماع إيمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته ، لكي يبلغ التمثيل درجة الكمال ، ويقينا أنه محق فى قوله هذا .

فما من شك أن المسرح أصلا فن جماعى ، بل هو جماعى بصورة مزدوجة ان جاز هذا التعبير : جماعى بين الممثلين أنفسهم ، ثم جماعى بين الممثلين والجمهور ، فمن السهول أن نتخيل مسرحية يقوم بها ممثل واحد . وإن اتفق أن انفرد ممثل واحد بالجمهور فإن ما يقوله أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحى بأشخاص آخرين ويشير الى شخصيات متعددة ، ثم يصل التعذر فى الخيال الى حد الاستحالة اذا أردنا ان نفترض تمثيل مسرحية أمام متفرج واحد .

ويحكى أن أحد أباطرة ألمانيا فى فجر القرن الرابع عشر ، واسمه « لوى دى بافير » أمر أن تمثل أمامه بمفرده إحدى المسرحيات على المسرح الرئيسى بالبلاط ، فلم يلبث أن حكم عليه الناس بالشحن والجنون ، فالانفعال بالمسرحية والإعجاب بها شعور جماعى يفترض قيام حياة الشركة بل ويبرز أهمية هذه الحياة وقيمتها .

وتنشأ هذه الشركة من عدة عوامل : أهمها نص المسرحية والآراء التى تتضمنها ، وعقدة الأحداث ، ثم المواقف التى تخلقها المسرحية ، فهذا كله يثير حالات وجدانية متشابهة ، ويهز المتفرجين بمشاعر تطابق بعضها بعضا ، وإن كانت هذه كلها عوامل ذهنية أو نفسية فإن هناك عوامل أخرى تتصل بالجسم نفسه ، بل وبوظائف الاعضاء ، تخلق حياة الشركة هذه ، ولها فعالية كبيرة الى حد تتصل معه اتصالا وثيقا بطبيعة المسرح .

ففى المدرج أو القاعة التى يجتمع فيها مئات الاشخاص ، نلاحظ أنهم

جميعا ينظرون ويسمعون معا الى شخص واحد ، بل انهم يتنفسون مصلة
هواء واحدا ، وعندئذ تنشأ وحدة في المشاعر بدافع ما يشبه العدوى ،
وبدافع ايقاع نبضات الجسم واتحاد وظائفه في جميع الاشخاص : في.
النظر والسمع والتنفس المشترك - « فالنص المسرحي - كما يقول جوفيه
- انما هو قبل كل شيء تنفس » ، والنفحة الخلاقة لدى المؤلف تضغى
على العبارة المسرحية توقيعا معينا وضخامة واتساعا معينين وتركيزا في.
اثارة المشاعر ، ثم ياتي صوت الممثل ليحمل هذا كله وينقله بفنه وتقليده
الى الجمهور ، والجمهور يتقبله كضربات الايقاع التي يخضع لها تنفسه
ويطيمه .

هذا الى ان الاضائة الخاصة بالمسرح تجذب الأنظار وتركزها في
نقطة واحدة ، وهي حين تفعل ذلك انما تساعد على خلق الاستسلام
للصور التي يبتكرها المؤلف ويبرزها المخرج ، ثم ياتي الممثل ليجسمها
ويكسبها الحياة .

وهكذا يجد المتفرج نفسه وقد خضع لعالم غريب عليه ، يحيا فيه
مع جمهور ضخم دون أن يدري سببا لهذا الخضوع وذلك الاستسلام ،
ولا تلبث أن تغلب منه مقاليد حياته الداخلية وحركتها لتنسجم في ايقاع
جمالي ، وكأنه مأخوذ بفعل التنويم المغناطيسي .

والى جانب الاضائة والمؤثرات المتعددة يتدخل عنصر آخر ، وهو
شكل القاعة نفسها وأحجامها ، فهذا يحدد الصلة بين المتفرجين وخشبة
المسرح ، وتنبج عن هذه الصلة حياة الشركة المسرحية التي اشرنا اليها
بصورة تتناسب وتتجاوب مع نص المسرحية ، وتؤثر في التمثيل وتساعد
على خلق طابعه المميز له ، ان كان واقعيًا وإيجابيًا ، أو جوه الخاص به ،
ان كان خياليًا أو رمزيًا ، فمن الحقائق المسلم بها ان أية مسرحية لا يمكن
ان تمثل في أى إطار أو أية قلعة كانت .

فقدما كانت « التراجيديا » في بلاد الاغريق تمثل في قلب مسرح
بضم المتفرجين كجزء منه ، فكانوا يجلسون على صورة تاج فوق الدرجات ،
وكانهم يفلقون المسرح ويلقونه ويخلقون فوقه ، كما لو كانت خشبة
المسرح تجذبهم اليها وكأنها بشر القدر تنساب منه أصوات التمثيل
والفناء . واذا كان الممثلون يتكلمون من مكان مرتفع بالقياس الى الصف
الأول من المتفرجين ، نجد أن فرقة الفناء والموسيقى تقف الى جانب هذه
الصفوف الأولى ، وكأنها جماعة المشرفين على خدمة المراسم الدينية والعبادة
وهي تقف أسفل المذبح في أثناء الصلاة عند القدماء ، فتبدو هذه الفرقة

جناوبة الوسيط بين جمهور الشعب وذلك السر الفاضل الذى يجرى أمام عيونهم . وكان المسرح فى تلك العصور يفره ضوء النهار ، وقد انفتح سقفه ليطل على قبة السماء ، اذ كان معدا لاجياء حفلات عامة - أشبه بالمراسم الدينية - تشترك فيها المدينة بأسرها روحا وجسدا .

وكذلك كانت الحال فى حلبة المصارعة عند القدماء ، أو حلبة سباق الثيران ، مما يضفى على هذا السياق طابعا مقدسا .

وتقارن هذا مثلا بالمسرح الانجليزى فى بدايته ، وبالإطار الذى مثلت فيه كبريات الاعمال المسرحية فى العصر الالفبائى ، فكان المسرح فى غالب الأحيان يقام وسط الفناء الداخلى للفندق أو الخان ، فتوضع ألواح الخشب فوق الحوامل، وتعلق مناظر رمزية تعتمد كل الاعتماد على خيال المتفرج ، ثم يلتفت الناس من حول المسرح لمشاهدة الرواية .

فكما كان المسرح الاغريقى فى شكله الدائرى ذى المحيط المهيىب، وفتحته المظلة على السماء ، يتلام مع لقاء الجمهور بألته وبصيره ، فكذلك كان المسرح الالفبائى بشكله المستطيل ، وكأنه مقدم مسفينة يفوس فى الجمهور الذى يشمره فى الفة وانسجام ، كان هذا المسرح أيضا يتلام مع مواجهة الشعب لأبطاله وأحداث تاريخه .

أما المسرح الايطالى الذى أخذ شكله وهيكله ينتشران ابتداء من عصر النهضة فى القرن السادس عشر ، فكان يفره ضوء المصابيح ، كما كانت هناك بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور فجوة من الظلام الدامس تكتسب معها خشبة المسرح شخصية مستقلة منفردة وطابعا ذهنيا معنويا وعندئذ يندمج الجمهور فى المسرحية بصورة مختلفة : فهو لا يفوس فيها ولا يجد فيها صدق لما يدور فى نفسه ، إنما هو منفصل عن المسرح يراقب ما يدور عليه ، ويتطلع الى تلك الفتحة التى أعدت أمامه لتستأثر بخياله وتنقل ذهنه الى عالم الاحلام ، أو لتوهيه بأنه يشهد أحداثا حقيقية ، ويستمتع المسرح فى هذا الإيحاء أو ذاك بالمناظر وسبل الخداع البصرى .

ومهما يكن من أمر ، فكل ما يدور أمامه من أحداث متصل بالحياة البشرية وأوضاعها حتى لو لم يعرض هذه المواقف سوى أبطال منزولين عنه تحت أضواء المسرح ، كما لو كانوا كائنات تسلطت عليها أسواء العمل لتحليلها والحكم عليها ، فلا يلبث أن يرتبط كل متفرج بخيط يشده الى حدث يستهوى فكره أو قلبه ، هذا الى أن علاج مشكلة اجتماعية واحدة ، أو التعرض لخطر واحد يدور فى أحداث المسرحية ، يثير فى نفوس الجميع انفعالات متشابهة .

غير أن صلة الاندماج أو الانسجام التي يخلقها المسرح الدائري الذي
تمتاز به الاغريق أو شاع في العصر الالفبائي بانجلترا ، تنقسم وتبند
في صورة العزلة التي كان يصورها المسرح الايطالي القديم .

لذا لا يحتاج مهندسو المسارح الى الشكل المكعب أو المربع لانه
يجسب المتفرج وكأنه يرغب في تنويمه مغناطيسيا بفعل ما يدور على خشبة
المسرح ، ويؤثرون على هذا وذلك الشكل الدائري الذي يوحى بتبادل
المشاعر والعواطف ، ويبيع امتداد الاحداث في عالم الخيال، فيترك المخيلة
تسبح لتلحق باللانهاية في شركة عاطفية تنتقل بالمتفرج بين الواقع
والخيال .

ويقينا ان الطابع الجماعي للفن المسرحي مرتبط بأصله الديني
القديم ، فلا توجد سوى خطوة واحدة للانتقال من ظاهرة المشاركة أو
حياة الشركة الى ظاهرة التصوف الروحي الذي يتسم به المسرح القديم
في جوهره الديني .

ولو تأملنا معنى الطابع الديني للمسرح لرأينا أن كل انفعال عاطفي
وروشي يربط الناس بعضهم ببعض ليشتركوا جميعا في فكرة تنتمي
الى عالم المطلق ، هو المفهوم السليم للمعنى الديني للمسرح ، فحياة
الشركة على هذا المستوى تولد الشعور بما هو مقدس على درجة تتفاوت
في روحانيتها على حسب استعداد الاشخاص .

وعلى هذا الاساس نرى أن المسرح يحرص أصلا على عرض أحداث
تنسم بالتسمي ، أو على الأقل ذات طابع يفوق المألوف أو المطروق ، أو
بمعنى آخر يجب أن يستقى المؤلف أحداث مسرحيته بعيدا بعض البعد
عن الحياة اليومية العادية ، اذ أن المشاعر القريبة جدا من مشاعر المتفرج،
والعواطف التي يلتقي بها يوميا في الطريق العام أو في بيته - لا يقوم
عليها المسرح الرفيع الممتاز ، كما أنه يندر أن يوفق المؤلف المسرحي في
اثارة حياة الشركة حين يعرض مشاكل عصره ، بل ان عبقرية الكاتب
المسرحي لا توقظ الاحداث المعاصرة : فمثلا في فترة الحرب لا يستطيع
المؤلف المسرحي تقديم مسرحية ممتازة عن أحداث هذه الحرب الا عندما
يستتب السلام وتقوم مسافة زمنية بين الاحداث والجمهور .

فالمسرح يفترض دائما وجود « المسافة » أو البعد المسرحي : مسافة
مادية بين خشبة المسرح والمتفرج ، ومسافة نفسية بين الموضوع والحياة
اليومية المألوفة ، وهنا يلعب الاسلوب دوره الضروري حين يرتفع الى

مستوى لفة الإبطال وأسلوبهم ، ومن ثم يرفع المتفرج الى مستوى الأسلوب الرفيع أو ينقله الى عالم الشعر والخيال الشعري .

وكانت هذه المفاهيم متصلة بالأصل الديني للمسرح ، ثم أخذ الطابع المقدس للمسرح يضعف تدريجيا كلما تقدم المجتمع وانتشرت الحضارة ، وأخذت شخصية الفرد تتحرر وتقوى وتبرز .

ولما كان دور الثقافة أصلا هو النهوض بالشخصية ودعم استقلال الضمير وتحريره من كل تأثير فطري أو عقائد لاشعورية كان من الطبيعي أيضا أن يتجه الأدب ومن ثم المسرح الى التحرر من ذلك الطابع الديني ، فتقوى بذلك الخصائص البعيدة عن الدين ، ويحل الحدث الواقعي مكان الأسطورة ، والتحليل النفساني مكان مناقشات ما وراء الطبيعة وعالم المجهول ، ودراسة المشاكل الاجتماعية والخلقية مكان الإحياء بأسرار المصير الفاض ، وأخيرا تحل محاكاة الواقع ومطابقته مكان الخيال الشعري .

ويرى بعض النقاد أن هذا التحرر الذي يسير بالمسرح نحو التقدم قد يحرمه عنصر التسامي فيقوده تدريجيا الى الضياع .

ولكن المسرح حين تبين أنه فقد طابعه الديني أو المقدس حمله صراع البقاء والحرص على صيانة جوهره على أن يقيم دعائمه قوة تستند الى عناصر أخرى وسبل جديدة للتسامي ، فيبحث عن هذا التسامي في عظمة الموضوعات أو إبداع الخيال ، أو في روعة الأسلوب وحسن الجمال اللغوي ، أو في سحر الإخراج وعظمته ، مما يقي العمل المسرحي الهبوط أو الانحدار ، ليفتح أمامه سماء الأفكار العالية وآفاق الرمز الرفيع .

ولكن هذا لا يعني أن الواقعية قد أقصيت من المسرح ، إذ أن كبار المؤلفين المسرحيين يمتازون بهذه الواقعية مثل شكسبير وموليير وإبسن وغيرهم ، ولكنها تتخذ أطارا فسيحا غنيا بالمعنى والتسامي الرمزي ، فلا مجال للواقعية التي تقنع بصورة للحياة اليومية لا فن فيها ، ولا مكان للواقع الذي يعرض مجردا من أجنحة الخيال .

فهذه هي النزعة التي يتصف بها مسرح القرن العشرين ليحقق أسلوبا مبتكرا في بنيان المسرحية ورقة خلاقية في إخراجها وتمثيلها ، فهو بذلك يعتمد في جوهره وكيانه على فن الإخراج وإبداع التمثيل .



٣ - المخرج صانع النهضة المسرحية

في فجر هذا القرن ساء على وجه التحديد في الخمس عشرة سنة الاولى منه - كان المسرح الفرنسي فقيرا بالرغم من تألق بعض انتاجه تالفا يحزى الى ظهور بعض الممثلين اللامعين مثل « مونييه وسارا برنار » وغيرهما من الذين قدموا مسرحيات لمؤلفين مثل « روسستان وبوتوريش وفيدو وكابو » .

فكانت تغلب « الصناعة » على التأليف في ذلك الوقت ، فتمتاز مسرحية على الاخرى لانها « متقنة الصنعة » .

ثم أخذ المسرح يتجه الى السعى وراء الفكرة ، وبدأ يحرص على تصوير المجتمع « البورجوازي » والطبقة المتوسطة الميسورة الحال باعتبارها تمثل غالبية المجتمع ، كما كان يحرص على دراسة اخلاق هذه الطبقة ، فلم يلبث أن اتسم التأليف المسرحي بطابع التحليل النفساني ، غير أنه كان يدور في فلك المشاكل التقليدية للأمرة مثل الزواج والطلاق والخلاف بين الزوجين ودور صديق الأسرة المحب الى غير ذلك من الموضوعات التي لا يمكن أن تسمح بقيام الفن الرفيع في المسرح .

بل وتزداد الهوة اتساعا بين الفن الرفيع وذلك المسرح حين نرى أنه كان يحرص على ارضاء جمهور الطبقة المتوسطة من المتفرجين ، وهي طبقة تنشد قبل كل شيء مطابقة المسرحية للواقع ، وان كان لهذا الاتجاه ما يبرره عند بعض المؤلفين فانه اتجاه يقيد وثبات المسرح فلا يسمح له بأن يرقى الى آفاق الفن العليا ، ولا يفسح امامه مجال التجديد، شأنه في

ذلك شأن الرسم ، لو اقتصر على محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع ، ما استطاع أن يجدد في أساليبه ويصير عن مختلف النزعات والاتجاهات .

غير أنه كان يمكن للفن المسرحي في فجر القرن العشرين في فرنسا أن يتسامى مطلقا في أجواء المثل العليا لو أن أخلاق ذلك العصر كانت تسمح له بذلك، لكنها في الواقع كانت دون التسامى بكثير فضلا على تشبعها بالروح المادية والذوق الرديء ، فتجسم هذا وذاك في ظل ثقيل يهدد النزعة الواقعية للمسرح بالمج والنفور ، هذا من ناحية التأليف .

أما من ناحية الإخراج فكانت تطلب عليه نزعة البسذخ والتأنق بالكماليات تحت تأثير حب المال ووفرته في ذلك العصر ، فأنحصر هم المخرج في إبراز الملابس البراقة والفراش الثمين ، مما حول خشبة المسرح إلى معرض أزياء فاخرة في الوقت الذي كان ينشد فيه أن يكون منصبة لتقويم الأخلاق أو معملا لتحليل قلوب النساء من الطبقة المتوسطة التي تحرض دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية .

أخذ المسرح الفرنسي يتعثر في هذا الجو الخائق من الناحية الفنية، تدفعه إلى الامام بعض المحاولات التي يقدمها مؤلفون مثل « برنشتين وفابر ، وكورتلين وترستان برنار » ، وكانهم يسبحون فوق بحر يزخر بمسرحيات شهيرة غاصت فيه ولم يطف منها سوى الحطام والهياكل تشير إلى ذكراها .

ظل المسرح هكذا إلى أن شبت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وتساءل نقاد المسرح : هل هذه الصنعة سوف تتدفق منها ينابيع الوحي العميق فلا تسمع بأن يصل منها إلى المسرح سوى المياه النادرة الصافية؟

ولكن هناك قاعدة مسرحية أشبه بقانون أو سنة ، وهي أن الأحداث الكبرى والثورات والكوارث الضخمة التي تستأثر بالضخم وتحصن في أحداث تبدو في حد نفسها مأساة مسرحية ، هذه الأحداث لا تلهم المؤلف المسرحي حينها بعمل فني ، إذ يعوزها ما أسميناه «بالسافة الزمنية» ، فالمؤلف يجب أن يتفعل بأحداث الماضي لا بأحداث الحاضر كما يجب أن يلقي ضوءا على ما غاب وراء أستار الزمن ، لا على ما هو قائم أمامه من أحداث .

فما إن خف قصف المدافع في تلك الحرب وتلاشي ، حتى أضحت أحداثها مسرحية بمعنى الكلمة ، فأخذ المؤلفون يصورون حياة جيسل صهرته نيران الحرب ، فاتسم بروح الجد واليقظة ، وأخذ يتطلع إلى فهم

كنه الحياة وأعماقها ، ومن ثم واه المؤلفون يحتفظون فى استخدام
أساليب البلاغة البراقة ، ويتحاشى المخرجون إبراز التالى السطحى فى
الملابس والنظر .

وحققت هذه المحاولات هدفها حين قلم « جيرودو » مسرحية
« سيجفريد » تعبيرا عميقا عن أحداث الحرب ، من حيث الإصالة فى
الفكرة والابتكار فى التعبير عنها .

وهكذا نرى أن المسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى
أخذ يتجه الى تطلق جديد غير مجال الآراء البسيطة الصافية والعرض
النفسانى الواضح ليفزو مناطق الغموض فى النفس البشرية ، مبتعدا
بذلك عن الواقع والملموس ليدرس الأفكار المعلقة المتعلقة بما وراء الطبيعة ،
مستمينا بالرمز والخيال الشعارى والعقلى الفلسفية والاجتماعية .

وكان المؤلفون المسرحيون خارج فرنسا سبق الى هذا من الفرنسيين
أنفسهم ، فظهرت مسرحيات « بيراندللو » Pirandello وشاع تمثيلها
فى باريس منذ سنة ١٩٢٢ ، واتسمت هذه المسرحيات بعرض جديد
لنفسية الشخصيات ، يعتمد بها عن مطابقة الواقع المألوف : ففى رواية
« ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يشعر المتفرج بأنه ينجرى نحو مفهوم
جديد للتحليل النفسانى فى عالم ما وراء الطبيعة ، تصوره رقصات رمزية
وحركات أشبه بخيال المرتبات ، وكلها محاولات للانتقال الى الروح
الشاعرية .

ثم يأتى مسرح « بونلرد شو » ليفرض مناقشات فيما وراء
الطبيعة بروح المرح الساخرة وكأنه يدعو الجماهير عامة ، والجمهور
الفرنسى خاصة ، الى أن ينصرف عن عقليته « الديكارتية » التى
تناقش كل أمر بالعقل والمنطق ليطلب الى المسرح تفكيرا آخر لا يتسم
بالبساطة أو التحديد ، الأمر الذى يفرضه المنطق الواضح .

تلك هى الظاهرة الأولى للمسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية
الأولى . أما الظاهرة الثانية فهى أن صانعى النهضة المسرحية فى أوائل
القرن العشرين كانوا فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا أيضا جماعة
المخرجين لا المؤلفين ، وكان أغلب هؤلاء المخرجين من كبار الممثلين فى
الوقت نفسه ، ويقول فى ذلك « جان فيلار » : (Jean Vilar)

« ليس صانعو المسرح الحقيقى فى الأربعين سنة الأخيرة هم المؤلفين ،
بل هم المخرجون » .

فالمخرج بوصفه « منسق الحفل » هو الذى يساعد على النهوض
بالمسرح ليبلغ العظمة التى كانت له فى أصوله الأولى .

وان تاريخ نهضة التمثيل والاخراج فى المسرح الفرنسى الحديث
قيداً من عهد مخرج اسمه « أنطوان » .. كان هذا الفنان المتيم بالفن
المسرحى موظفاً بسيطاً فى شركة الغاز بباريس ، بدأ حياته الفنية هاوياً
لا يملك من سبل النجاح سوى أهم صفتين ، وهما الحماسة والموهبة ،
وامتثل مفامراته بتأسيس «المسرح الحر» عام ١٨٨٧ ، وكان طبيعياً أن
يحرص فى البداية على أن يتمشى مع ذوق العصر ، أى مع «النزعة الطبيعية»
التي كانت تنادى بمحاكاة الطبيعة والواقع على المسرح ، فكان يبحث عن
المسرحية التى تقدم قطعة حية من الحياة الواقعية ، ويتخير المناظر التى
تعطى صورة صادقة للواقع وللحياة اليومية الى حد أنه كان يتمسك مثلاً
عند تقديم مشهد تظهر فيه على المسرح شريحة من اللحم أو قفخ خروف ،
بأن تأتى هذه اللحوم لساعتها من عند الجزار المجاور للمسرح !

غير أن الفضل يرجع إليه فى تقديم مسرحيات لكبار المؤلفين الاجانب
مثل «تولستوى» ، وهو الذى عرف الجمهور الفرنسى بأعمال « إيسن » ،
وهو الذى كشف عن موهبة «بورتويش» - كما أن أعظم فضل أسداه
للمسرح أنه كان أول من كافح ضد مساوئ المسرح الفرنسى التى خلفها
القرن التاسع عشر ، حين غلبت عليه المسرحيات التى تناقش فكرة أو
نظرية معينة ، وتقوم على فقرات طويلة ينفرد بها ممثل واحد ، لا هدف
له سوى إثارة المشاعر والتأثير على المتفرج الى حد ينحصر معه دور الممثل
فى أداء فقرته منفرداً ، فيقف على خشبة المسرح فى انتظار دوره فى الكلام
ليتقدم نحو الجمهور مبرزاً مواهب حنجرته وحركات انفصالاته ، وكأنه
يمثل بمفرده ولنفسه ، وهو حريص على تركيز المسرحية فى شخصه ،
وحصر انتباه الجمهور فيه ، غير مكترث ببقية أحداث الرواية ما دام دوره
فى الكلام قد انتهى أو لم يأت بعد !

ويحكى أن الممثلين فى ذلك العصر كان يمكن التعرف عليهم بسهولة
من أطراف « البنطلون » المحترقة ، اذ كان طرف المسرح الامامى يضاه
بالمشاعل ، وكان الممثل يحرص على التقدم نحو هذا الطرف الامامى للمسرح
ليقترب من الجمهور فيلقى أمامه بهدير حباله الصوتية مستثيراً بذلك
«عجابه وحماسه» ، فتأكل نيران خشبة المسرح «أطراف» «بنطلونه» وتصبح
هذه علامة الممثل الممتاز !

وجاء المخرج « أنطوان » ينادى بالعمل الجماعى على خشبة المسرح

ليرد الى الممثل المفهوم السليم لفنه وثلاثي الجمهور الاحساس الاصيل بالأعمال المسرحية الكبرى وكيفية تفوقها .

كما اخنت حركة التجديد المسرحي في اوائل القرن العشرين تمام بلاد أوروبا كلها لتخلق الجر الفني الملائم للمسرح الحقيقي ، ويمزى هذه التيار الشامل الى أن الجمهور كان يشعر بالحنين والشوق الى مسرح تنتفي منه الكلمات الخطابية البراقة والدروس التهذيبية التي تحفها مناظر تقليدية ، وكلها كلمات مجتهدا الاسماع ومناظر ستمتها العيون، كما تمزى هذه النهضة - كما ذكرنا - الى قيام جماعة موهوبين من المخرجين حملوا مشاغلها كل في بلده .

ففي الوقت الذي ظهر فيه المخرج « ستانسلافسكي » في روسيا « و « جوردن كريج » في إنجلترا و « ابرلر » في ألمانيا و « رينهارت » في هولندا ، ظهر أيضا « جاك كوبو » في فرنسا ، وجميعهم يتلمسون سبيلا جديدا الى النهوض بالمسرح عن طريق اجاز ما هو معنوي وجوهري، لا ما هو ملموس أو واقعي .

ففي ١ أكتوبر سنة ١٩١٣ أسس الفنان المجدد « جاك كوبو » مسرح : « Le Vieux Colombier » الذي مازال قائما حتى اليوم ، كان هذا المخرج لا يدخر وسعا في عقد الندوات وكتابة النقد المسرحي محاربا روح التفاهة والنزعة التهذيبية التي يزعم المسرح انها من حقه ومن واجبه ، كما كان يسهم في الحركة التي تنادى بضرورة تجديد الأدب العام والأدب المسرحي خاصة بالعودة بهما الى العصر الكلاسيكي بمفهومه الدقيق المنظم .

وكان أئمة الثقافة في هذا الوقت يرون أن العلاج الوحيد لمظاهر المقم الأدبي هو احياء النوق الكلاسيكي الذي اشتهر به المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ، وفي تلك الفترة كان الأديب القصصي « أندريه جيد » André Gide في بروكسل سنة ١٩٠٤ ، وألقى محاضرة عامة عن تطور الفن المسرحي قال فيها :

« ان السبيل الى انتقاذ المسرح من خطر سرد الاحداث الطويلة المعتقد هو أن نفرض عليه بعض القيود ، كما أن السبيل الى جعل المسرح يزخر بنماذج عدة من الشخصيات هو تنحيته بعيدا عن الحياة اليومية والواقعية . ولعل هذا أوضح تمبير للفكرة التي تنادى بضرورة العودة الى المفهوم الكلاسيكي للمسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ، مما يرد المسرح الى روح النظام والخضوع للقواعد الفنية ويوجهه الى الطريق السليم بدلا من

تركه يتخبط محضراً في محاولات هزيلة أشبه بالتعليق السقيم على قصص
هالوفة مطروقة !

كان المخرج « جاك كوبو » يشـارك « أندريه جيد » A. Gide
في الرأي في هذه الناحية ، فالى جانب تقديره لكل تجديد أدخلته
المندرس المختلفة على التطور المسرحي • كان يفكر دائماً في طريقة للجمع
بين مزاج كل مدرسة قنية منذ العصر الكلاسيكي حتى فجر القرن
العشرين ، فكتب مقالاً في سنة ١٩٠٥ يقول فيه :

« ان المدرسة الواقعية قد جعلت نظرتنا الى الحياة واضحة الخطوط
محددة المعالم، كما ان المدرسة الرمزية افسحت أمام نظرتنا هذه الافاق
الجديدة وأكسبتها مرونة وليونة ، وعملت كل من المدرستين على تنمية
الامكانيات الحديثة للفن المسرحي ، وافسحت أمامها المجال وزودتها بسبل
مبتكرة في العرض والتعبير » •

وأراد « كوبو » بعقليته الكلاسيكية المستنيرة أن يفيد من محاولات
التجديد التي قام بها رجال المسرح في العصور السابقة ، ويستغف بخبرتهم
في جميع الميادين المسرحية ، ولكنه يدرك تمام الإدراك أن الجمع بين هذا
كله لا يتسنى تحقيقه الا بفرض نظرية متزمنة دقيقة الاحكام ، فكتب مقالاً
آخر في سنة ١٩٠٩ ينقد فيه محاولات تقليد المسرحيات الكلاسيكية ثم
يقول : « ليته من الممكن في وسط محاولات التجديد أو تقليد القديم أن
نخلق فناً مسرحياً يضم جميع الأساليب وتحكمه قواعد دقيقة ، فيأتي
فنا حساساً ونبيلاً في آن واحد ، يتحرر من عبودية قانون العقل ومن
الخنسوع لنظام الحياة التي تستمد زاداها من الثقافة الكلاسيكية
الفرنسية » •

وهكذا اختار « كوبو » هذا الاتجاه ليدفع فيه بمحاولته في اصلاح
المسرح ، ومن ثم اتجه فنه الى البساطة الكلاسيكية فأسندت اليه خدمة
عظيمة ، إذ أزاحت عنه عينا كبيرا بحكم عمله مخرجاً ومديراً للمسرح ،
فخففت عنه التزامات البذخ والكماليات في شراء الملابس الباهظة الثمن،
والمناظر الفنية الفاخرة ، واجهزة الاخراج المعقدة ، كما حلته هذه
النزعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفساني ومغزى داخلي تهز
مشاعر المتفرج وحساسيته ، كما تثير خياله في الوقت نفسه ، كذا لم
يشب عنه أن ينمى في الممثلين وعيا حساسيا مرهقا بقيمة فنه الذي يتعين
عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالأداء الممتاز في التمثيل الى جانب
الانسجام المتناسق مع بقية أفراد الفرقة المسرحية ••

كان أول موسم عرقه مسرح « Le Vieux-Colombier » موسية قاسيا (من أكتوبر سنة ١٩١٣ الى مايو سنة ١٩١٤) ، اذ قطعت الحرب العالمية الأولى ، فقام «كوبو» بجولة مسرحية واسعة في أمريكا. عاد بعدها الى فرنسا في سنة ١٩١٩ وأعاد افتتاح مسرحه فقدم أربعة مواسم مسرحية باهرة النجاح برغم قصرهله . اذ انتهت بالاختفاق . فاضطر الى تخلاق مسرحه في سنة ١٩٢٥ وأسس فرقة مسرحية متواضعة في الأرياف .

غير أن تلك السنوات الأربع لا يمكن أن ينساعها حلقا تاريخ المسرح الفرنسي لأنها أدخلت اصلاحات وتجديدات رائدة في صورة حاسمة ، كما نفسات على خشبة ذلك المسرح وفي كنفه عيقتان لامعتان هما « جوفيه » و « ديبلان » كذلك كان « باتي » يستلهم من بعيد فن «كوبو»

وكان أهم تأثير لهذا المصلح المسرحي أنه قضى على المفهوم السقيم للمتمعة المسرحية ، ذلك المفهوم الذي كان يخيم على عقلية جمهور المتفرجين حتى المثقفين منهم ، كما أنه أيقظ في المثل وعيه لفنه وتقديره له ، فلم يعد يمثل آليا بدافع العادة ، أو بانانية لأجل الظهور واشباع الرور ، لقد تبدل كل شيء منذ أن قدم « كوبو » بعض المسرحيات الشهيرة لكتاب القرن السابع عشر أو لمؤلفي عصره ، في تلك القاعة المتواضعة على خشبة ترتفع قليلا عن صالة المسرح ، وسط اضاءة هادئة تتسم بالوقار والتحفظ وبالتوزيع العلمي المدروس ، بل يمكن القول دون مغالة انه نهض بالمسرح الفرنسي الى درجة من الكمال ولت معها الفكرة السليمة لاثارة العاطفة ، وانبعثت منه نظرية حياة الشركة والانسجام بين خشبة المسرح وجمهور الصالة .

وهكذا نرى أن النظرية الواقعية - وقد اكتسبت روحا شاعرية بفضل ادماج جميع النظريات الفنية في مدرسة واحدة - تلتقي في هذا المسرح بالنظرية الرمزية ، وقد خفف من غلوها الطابع الكلاسيكي بتصويره الصادق المتزن للحياة ، فبلغ المسرح الفرنسي عندئذ قمة شامخة في آفاق الفن .

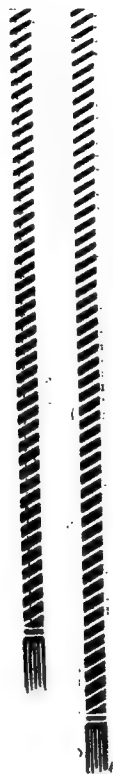
ولقد شهد الفن المسرحي في فرنسا في ذلك الوقت - سنة ١٩٢٥ - قمعا أخرى شامخة بفضل مخرجين وممثلين آخرين : فكان «جورج بيتروف» G. Pitoëff وزوجته «لودميلة» Ludmilla يثان على مسرح «الشانزليزيه» وبجوارهما «جاستون باتي» G. Baty - وحسين أغلق «كوبو» مسرحه التحق «جوفيسه» بمسرح «الشانزليزيه» أما زميله «ديبلان» Dullin فقد أسس مسرحا جديدا يتابع في رحابه رسالته أسماء «الأتيليه» L'Atelier ما زالت تقدم عليه حتى يومنا روائع للمسرح العالمي .

ويعتقدنا أن السطور تضييق بالحديث عن جميع الممثلين والمخرجين
«المناضلين» ، وعن كفاحهم وفتيلهم الظاهري ، وعن نصرهم الخالد في
تاريخ الفن المسرحي والنهوضي بالمسرح .

ويكفينا للقول بأن المسرح الفرنسي بين الحربين العالميتين قد عرف
بفضل المخرجين « أنطويون » و« كوبر » فترة من ازدهار المسرح فترات
تاريخه ، كذلك اليهما يرجع الفضل في إدخال الكثير من العناصر الفنية
التي تثير إعجابنا في الوقت الحاضر .

وليس بغريب أن تقوم النهضة المسرحية على أكتاف المخرجين والممثلين
«وأن تصبح حركة هذه النهضة ، في أي مكان أو زمان ، من قلب الفنان
«الأصيل الذي لا ينشده سوى مجد الفن وقد حشد له جهده وأوقف عليه
حياته » .

الباب الرابع
أعلام طريقتي الفرسى المعاصر



« بول كلوديل » (١٨٦٨ - ١٩٥٥)

PAUL CLAUDEL

إن جوهر التطور المسرحي في فرنسا إبان القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين، يتسم بظاهرة الانتقال من الواقعية في دراسة المجتمع ، إلى نطاق أكثر اتساعاً وأعظم تحرراً ، بهز الخيال الشعاعى ليفتح أمام الوجدان آفاق التفكير فيما وراء الطبيعة ، ويفسح أمامه مجال التأمل السامي الرفيع .

وتتجلى هذه الظاهرة بوضوح في مسرحيات « بول كلوديل » Paul Claudel الذى يأتى مسرحه فى مقسمة مؤلفات عصره من حيث الأصالة والتسامى .

والعجيب فى مسرحياته أنها لم تر أضواء المسرح الا بعد انتظار دام أكثر من عشر سنوات . بل وبعض مسرحياته مثل « الحذاء الحريوى » انقضت عليها أكثر من عشرين عاماً قبل أن تمثل ، ومسرحية « المدينة » التى كتبها سنة ١٨٩٧ لم تمثل الا فى سنة ١٩٥٥ .

ومما يدعو الى الغرابة أكثر من ذلك أن هذه الصعوبة أو هذا البطء فى غزو المسرح لم يكن ليعزى الى فقدان الصصلات بين كلوديل وعالم المسرح ، بل على العكس كان على صلة وثيقة بالمشتغلين بالمسرح وكان موضع تقديرهم وإعجابهم .. انما مرد ذلك الى مؤلفات كلوديل نفسها : فمن ناحية الأسلوب يأخذ عليه النقاد الميل الى تضخيم العبارة والتعقيد فى التعبير والخلط فى استعمال مختلف الألفاظ دون الاكتراث بالمعنى الأصلى لها وبمدلولها المألوف ، والجمع بين ألوان الأساليب من مجازية رمزية الى واقعية أو شاعرية . وهو فى هذا كله لا يحرص على استهواء القارئ أو جذب الجمهور بقدر حرصه على أن يبهره باستخدام التراكيب المبتكرة والربط بينها بصورة غير متوقعة ، وغنى عن البيان أن الكاتب المسرحى الذى تغلب عليه هذه النزعة يتهدده دائماً سخط الجمهور اذا ما قف له مسرحية معقدة الأسلوب أو سبلا غامضة فى التعبير ترهق الذهن وتثير العقل فى فهمها .

هنا من ناحية الأسلوب ، أما من ناحية الأفكار فإن «كلوديل» بالرغم من قدرته على النهوض بفكرة المسرحية ومساندتها طيلة الأحداث ، محلقة بها في غير ما اعياء في آفاق عالية حتى النهاية - بالرغم من هذه القدرة الفريدة ، فإن مسرحه يبدو خائفاً لفزارة الطابع الذهني فيه ، وبسبب الجو الديني والفلسفي الذي يسود معالجة أمور ما وراء الطبيعة، مما يجعل حوار الشخصيات أشبه بالتأملات أو المناجاة ، فتنبو بينها الأحداث وتنبخر أو تتضائل قوتها ، فلا تبرز أمام الجمهور سوى أكذاس من الاقتار المعنوية المجردة ، التي يرضها أحيانا في صورة عنيفة ومنطق شاذ ، يطمم بعضها بعضا في صخب الأسلوب المعقد .

اذن يمكن القول من ناحية الأسلوب ومن ناحية الفكرة بأنه كان من المتعذر قبول هذه المسرحيات دون مخاطرة أو مجازفة عند عرضها أمام الجمهور ، ولا سيما أن جيل كلوديل - في فجر القرن العشرين - لا يميل إلى الارهاق في التفكير ، مكثفيا من المعنويات والتحليل النفسي بالقدر الذي يدور في جلسة اجتماعية .

لذا لم يجرؤ أحد من رجال المسرح على تقديم مسرحية لكلوديل قبل أن يتهيأ جو المجتمع لذلك ، بل أن تهيئة الجو لم تكن كافية لتقديم هذه المسرحيات ، إنما كان على كلوديل نفسه أن يعيد كتابة مسرحياته حتى تصلح للتمثيل ، إذ كانت رواياته الأولى معدة للقراءة وليست للتمثيل ، وحين عزم على تقديمها للمسرح أخذ ينقحها ليخفف من كثافة الروح الشعاعية مبرزا أحداث الدراما ، حريصا على أن يقلل من موضوعات ما وراء الطبيعة بإضافة أحداث التاريخ ، وعلى أن يقلل من الرمزية بإدخال التحليل النفسي .

وقصاري القول أنه أخذ يعنى بتقديم شخصيات مجسمة وسط أحداث منطقية متناسقة .

وعلى اثر هذا الاتجاه الذي انتحاه بعد سنة ١٩٠٥ كتب أهم مسرحياته وهي « منتصف الطريق » (Partage de Midi) و « بشرى مريم » (L'Annonces faite à Marie) و « الرهينة » (L'Otage) ، وإن كان أسلوبه لم يفقد فيها شيئا من قوته وغناه الدافق ، فانه يميل أكثر إلى الترتيب والوضوح .

ثم بعد سنة ١٩١٩ ، وخاصة حين كتب مسرحيته الشهيرة « الحذاء الحريري » « Le Soulier de Satin » يمكن القول بأنه قد تم عندئذ لقاء

بين نزعتين كامنتين في أعماق نفسه وهى الدراما الرمزية المتعلقة بالكون بأمره ثم الدراما التاريخية الإنسانية ، وهكذا اكتملت الصورة الفنية للمسرح كلوديل ، وتفتحت عبقريته المسرحية الى أبعد مدى لها .

لذا لا يمكن النظر الى مسرح «كلوديل» على أنه كل حماسك ، فلم يولد هذا المسرح دفعة واحدة ولم يكتب بنزعة واحدة ، هذا الى أنه توجد ظاهرة أخرى تزيد الأمر تعقيدا ، وهى شعور المؤلف بحاجته الى تنقيح مؤلفاته ومراجعتها وتدبيجها ، فيصوغ الرواية أكثر من مرة : فمثلا كتب فى سنة ١٨٩٢ النص الأول لمسرحية بعنوان « الفتاة فيولين » ، ثم أدخل عليها تعديلات جديده سنة ١٨٩٨ ، وبعد ذلك غير من الأحداث والحوار فى سنة ١٩١٠ وأسماءها « بشرى مريم » ثم اضطر الى تعديلها فى سنة ١٩٢٨ بناء على نصيحة أحد المخرجين ، وأخيرا أدخل عليها تعديلات جديدة حين قدمها للمسرح فى سنة ١٩٤٨ ، وكذلك الحال فى معظم مسرحياته .

وان كان كلوديل قد انتظر طويلا حتى تمثل مسرحياته وحتى يصيحبها النجاح اللائق بها ، وان كنا نلمس لديه صموذا عسيرا مترددا نحو الكمال،فليس معنى هذا أن «كلوديل» قد اخطأ اختيار الفن الذى يتلقى فيه أو ضل طريق النجاح باتجاهه الى المسرح ، بل على العكس ان القالب المسرحي يتفق مع استعداده الطبيعي ، بل كان لزاما عليه أن يختاره ، فعبقرية كلوديل عبقرية مسرحية بطبيعتها لأنها نشأت من التفاه تيارين عارمين : تيار الفكر الجارف ، وتيار الحساسيه المرحفه ، ويلتقي هذان التياران فى صورة رموز تميل الى أن تتبلور بشكل أوضح فلا تجد لها منفذا الا فى شخصيات تتحرك وتنبض بالحويه والنشاط ، هذا الى أن نظرتة الى الحياة تشبه الى التأليف المسرحي ، فهى نظرة يسودها التدين الصادق والايمان العميق بوجود الله ، فتجمله هذه النظرة يرى أن العالم يسير على حسب تنسيق سابق وخطة موضوعة وحكمة أعلى !

والأهم من ذلك أنها تجعله يرى فى الحياة صراعا لا يهدأ بين الروح والجسد ، تتطاحن فيه نزوات الانسان الارضية مع تطلعه الى التسامى .

وفى هذا كله يحاول « كلوديل » أن يرفع من قيمة الانسان وقيم لها صرحا عاليا راسخا ، اذ لابد من الايمان بأهمية الانسان وقيمته لكي نهتم بأحداث حياته ومغامراته ولكي تهتز مشاعرنا لما يتعرض له من قلاقل أو مخاطر ، أما نظرة العدم أو نظرة السخرية التى يلجأ اليها معظم

كتاب المسرح في عصره فهي تؤدي الى التهكم من الانسان واثارة الضحك بصورة تتفاوت في لونها القاتم .

وبفضل ايمان كلوديل بقيمة الانسان ، تزداد شخصيات مسرحه حيوية ، ويقوى اهتمامه بعرض اخلاقهم ، ويتمق أكثر في تحليل نفسياتهم الى حد يصل معه الى أعماق الحياة الداخلية ، فينير مكنون القلب والضمير ، ثم لا يلبث أن يتضائل التحليل النفساني للفرد لتبرز أهمية القوى الغامضة التي تؤثر على الإرادة لتحقيق سنة الكون وحكمة الله في الانسان .

ومكنا يبدو الطابع التاريخي في الحياة أداة في خدمة ما هو أبدي أزلي ، كما تبدو الشخصية المسرحية انسانا خاضعا لتوجيه الله وإرادته فلا تمنينا من حياته الأحداث أو الأخلاق والمشاعر ، بقدر ما تمنينا الروح نفسها كخادم يطيع القوانين الالهية أو أحيانا كمتنرد يثور عليها ، وبذا يصبح الله مركز الاشعاع وبؤرة النور في مسرح كلوديل .

وهنا يتجلى التناقض الصارخ بين مسرح كلوديل والمسرح المعاصر في ذلك الوقت سنة ١٩١٤ ، الذي كان ينحصر في إطار « البورجوازية » وتقوَّح منه رذائل المجتمع وفضائحه ، ومن ثم كان يموز هذا المسرح قوة التصبب والثوبة الشعاعية ، ويصفه كلوديل بهذه العبارات :

« فن رخو ، فن مزين بالأصباغ ، فن لا يعرف أن يصل الى هدف أو أن يبلغ مكانا معيناً ، فن ليس فيه ما يبني أو ينشئ ، فن لا يستغل كيان الانسان بأسره ولا يمرض شخصيته بأكملها إنما يهمل أو ينسى خير ما في الانسان ، فلا يؤدي الا الى التشاؤم والا الى كآبة العجز والفشل » .

وان « كلوديل » يؤمن بأهمية الأخلاق وأن الأخلاق السلبية الحفيفية تدفع الى العمل الإيجابي وتمتاز بالجراءة ، بل يؤمن « أن الانسان - كما خرج من بين يدي خالقه - طيب صالح ، وأنه ليس لديه أية موهبة شريرة ، وليس في خياله أو مشاعره سوء أو ضلال - فما الشر الا اضطراب وخلل قد نفذا الى طبيعة الانسان حين أسلم نفسه الى الشيطان » .

ولعله في هذا يناقض الفكرة التي نعلمها عن طبيعة الانسان ونفسه الأمانة بالسوء ، ولكن نظرية طيبة الانسان تروق لكلوديل لأنها عنصر تراجمي هام ، فهو يحرص على أن يستغل للمسرح هذا التناقض

بين طبيعة الانسان الطيبة وأحداث الحياة الأليمة ، كما يستغل للمسرح أيضا الصراع الداخلي بين جسد الانسان وروحه .

فيري « أن مبدأ التناقض والتطاحن هذا ضروري للفن ، فهو الذي يمد الفن بوسيلة البناء والانشاء ، فالصراع الذي وضع الدين نواته في قلوبنا هو المحرك المسرحي الأول ، كما أنه الينبوع العظيم لحياتنا المعنوية وكياننا الاجتماعي » . فلا حياة خلقية بدون كفاح داخل .

ذلك بأن الشعور الديني يجعل الانسان يحس بمسئوليته ازاء نصراته الخاصة ، ويحمله على أن يراقب أفعاله وأقواله ويراجع نفسه .
خاصا ما يأتي وما يدع ، ثم يقارن بين هذا كله والمثل الأعلى الذي يرسمه أمامه الدين .

اذن فهذا الشعور الديني يخلق حقا « حياة داخلية » تزداد غنى ورقة ومرونة كلما تعمق هذا الشعور في قلب الانسان ، ولا يغيب عن المؤلف المسرحي اليقظ أن يستغل هذه الحياة الداخلية وهذا الصراع النفسي في مسرحياته .

غير أن هذا الميل الى تمحيص النفس أو على الأصح نزعة النفس الى تمحيص نفسها بنفسها لا تلبث أن تسيء الى المسرحية بالرغم من فائدتها الظاهرة لها ، اذ أن الرغبة في التحليل والتأمل النفساني تقتل الحركة على المسرح أو على الأقل تقلل قوتها وتضعف الاحساس بها . وكانتنا ببطل يتأمل نفسه في مرآة ، أو عداه يتقزل في شكل قدمه ويقيس عرض صدره وعضلاته بدلا من أن يدعم قوته بالجري والعدو !

وان كان كلوديل يدرك تمام الإدراك أن التحليل النفساني هو وحده الذي يفسر ويحل الأحداث والحركة في أروع المسرحيات ، فإنه لا يطمئن الى المسرحية التي تقوم على هذا التحليل النفساني فحسب ، لذا فهو يسمت « التراجيديا الكلاسيكية » التي ظهرت في القرن السابع عشر بفرنسا ، كما يسمت الملهاء الأخلاقية أو العاطفية ، ويرى أن المؤلف المسرحي المتدين يجنب فنه هذا التمحيص الداخلي الجاف لأنه لا يؤدي الى أية نتيجة ، فضلا عن أنه يجافي الروح الدينية ، لان هذا التحليل النفساني يقوم على تمجيد النفس . فمن واجب المؤلف المتدين - وهو خير من يقدر قيمة الانسان وكرامته كإنسان - أن يحرص على ألا يقيم عملا فنيا خالدا على أكتاف الخليقة الفانية ، فهو يلتقي بشخصياته في مضامير فريضة عتيقة ، يعلم مقصدا أن هناك قوة أكبر وأعظم من

شخصياته ، ف يرى بدافع تدينه أن كل عمل ، سواء أكان شرا أم خيرا ، يتخذ معنى عميقا بعيدا وطابعا ومزيا ، يوحي بتلك القوة الخفية التي تسيطر على الكون ، وهكذا ينصب بانتاجه الفني الى مدى أبعد مما هو مألوف ، ويتحطم في عمله الفني ذلك الاطار الذى يضم صورة للانسان القانع بالتفاعلات المستسلم لتيار الحياة الدنيا ، يتحطم هذا الاطار ليتيح للانسان أن يشب في قوة وعزم نحو ما هو جليل وسام .

أما عن مسألة الخير والشر ، فإن كلوديل يرى « أن الخير وحده هو الذى يبنى » . . . ويقصد بالخير كل ما يتصل بروح الفضيلة وما يتم عمل حسب ارادة الله وحكمته . . . وهذا الخير يؤدي الى نشر السرور في الحياة والانسجام في العالم . . . ونقيض ذلك ما يفعله الشر الذى يتجلى في روح السخط عند البشر ، وانحراف القرائن وانحطاطها ، وشرور العواطف ، وهذا الشر لا يتمخض الا عن فوضى الاخلاق واضطراب النفس . . .

لذا فان كلوديل يرى أن انتساج الفنان ، وبخاصة انتاج المؤلف المسرحي ، اذا لم يتجه نحو الخير بمفهومه المطلق ... يؤدي حتما الى العدم بل والى تمجيد العدم ، كما يمتد كلوديل أن كل فن يقدم مأساة الوضع البشرى أو يوحي ببؤس الحياة البشرية ، لا يزدهر الا فى الاشادة بالعدم وبانتصار الشر والفضائل وتصرة الشك واليأس .

ويحق لنا أن نتساءل : هل يوجد عمل فنى يرمو عمدا الى إبراز الشر أو يهدف الى تمجيد العدم ، أم أن الشك يبدو دائما كخطوة فى البحث عن الحقيقة ، كما أن اليأس يبدو دائما كصيحة وسط السعي وراء الأمل ؟

وفى الواقع ، أن كل مؤلف مسرحى يحاول فى أعماله أن يقدم شرحا أو تعليلا لمآتي البؤس والألم والسرور والفضيلة والأمل فى الحياة .

ولا شك فى أن كل واحد منهم ينهج خطة معينة فى محاولته هذه . ولكن لابد من وجود خطة ، ويقاس كل منهم الوجود بمقياس معين . ولكن لابد من وجود مقياس ، وبقينا أنه يمكن تسليط الأضواء على هذا الجانب من الحياة دون ذلك ، ولكن لا غنى عن الأضواء أيا كان اتجاهها لتقوم للحياة دراسة وتحليل .

أما الخطة التى انتهجها كلوديل والقياس الذى يحكم به على الحياة والأضواء التى يسلطها على أحداثها ، فكلها تنبع كما ذكرنا من الطابع الدينى الذى ملك عليه روحه ، فجعله يقيم المسرحية على موقف الانسان

المتضارب أو ذلك الصراع النفساني الذي لا يهدأ ، فهو يرى أن الإنسان يشعر - بل ويؤمن - بأنه كائن حر فيما يفعل وفيما يختار ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحس بوطأة قوية خفية أو نواويس تدفعه وتقوده حيث تشاء إرادة عليا غامضة . ولقد حرص كلوديل على أن يبلور في مسرحياته هذا الصراع التراجيدي في قوة ملموسة مجسمة ، وكأنه يمسك في اصرار عنيف بالعصا من الوسط فيخلق دائما شخصيات تسعى وتتصرف في حرية مطلقة ، تفوق وتسمو فوق المصالح الفردية ونزواتها ، لتضفي على هذه المصالح وتلك النزوات معنى يحدد قيمتها إن كانت من الأعمال التي تخدم إرادة الله أو تعارض مشيئته ، ثم يوجه هذه الأعمال جميعا لتسير على حسب ما يتفق مع الإرادة العليا السماوية .

وفي جميع مسرحيات كلوديل ، حيث توجه الحركة المسرحية مصائر الأفراد ونزواتهم ومصالحهم وإخطائهم ، وحيث تتصرف الشخصيات في مطلق الحرية ، نرى أن تطور الأحداث المسرحية يسير دائما بدافع من قوة الإرادة العليا ، إرادة القدر ، ويعتمد كلوديل ذلك لكي يلتقي الصالحون بخير الجزاء وحتى يحظى أصحاب النيات الطيبة من الإشرار بالصنح والفقران ، بحيث يتم كل شيء في النهاية على حسب إرادة الله في العالم .

ولا يغيب عن القارئ أو المتفرج أن يلحظ تعدد المؤلف السير بالقصة إلى هذا الاتجاه ، وكأنه يدفع الأحداث بأصبعه لتتجه في الطريق الذي يرى أنه يحقق إرادة الله ، كما لو كان بذلك يود أن ينير أمام الناس إرادة الله في الحياة والعالم .

ولعل كلوديل كان قليل التحمس لمسرح شكسبير ، ورغم إعجابه بفنه ، لأنه يرى أن شكسبير قد أغفل الإرادة الإلهية في أعمال الإنسان ، وعندئذ يرى كلوديل بنزعة الدينية أن اغفال هذه الحقيقة نقص كبير في مسرح شكسبير : إذ أن عدم تدخل الإرادة الإلهية في أحداث الحياة معناه الفراغ والعدم الذي يزيل عن الإنسان كل قيمة أو أهمية ويجرد أعماله من كل هدف أو معنى .

وعلى عكس ذلك ، يرى أحد النقاد من ذوى الفكر المتحرر أن تجرد مسرح شكسبير من النزعة الدينية يضيف عليه قسوة الواقع والانفصال بالأحداث ، إذ أن الإنسان يواجه الحياة بمفرده ولأجل نفسه فحسب ويقوم بدوره في صراعها العنيف . .

ولقد أخذ أحد النقاد «جابريل مارسيل» G. Marcel على كلوديل هذا التعمد الصارخ في شرح ارادة الله في الانسان ، فقال :

« ان العقل يصطلم بهول السيل التي يلجأ اليها كلوديل ليفرض عليه حقيقة معينة محددة ، فليس من حق المؤلف أن يتصرف كأنه نبي ، ولا أن يكتب للمسرح حوارا كأنه يبحث في تاريخ الكون .. »

وفي رأينا أن هذا الناقد محق فيما يقول ، فمن الخطأ بل ومن الخطر أن يضع الانسان نفسه مكان الارادة الالهية ، فيرتب أحداث التاريخ على حسب ما يتوهمه أنه حكمة الله و ارادته الابدية .

ومهما يكن من خطأ كلوديل في هذا الادعاء ومدى مجانبته الصواب في تفسيره لفلسفة التاريخ ، فانه كـؤلف مسرحي قد وفق الى أن يرسم شخصياته في صراع دائم وفي صورة كائنات حرة تتحرك وتتصرف على سطح أحداث لا سلطان لارادتها عليها !

ويقول ناقد آخر « جاك مادول » J. Madanle في هذه الشخصيات :

« ان الانسان يشعر بوطأة الحتمية والضرورة على كاهل هذه الشخصيات . ولا تصدر هذه الحتمية عن الخداع المسرحي وصناعته ، انما هي حتمية نفسانية ، تنبع من قرارة نفوسهم ومتصلة في كياناتهم بحيث لا يمكنهم أن يفلتوا منها . »

وليس معنى هذا أن المؤلف لا يصورهم أحرارا ، بل انه يجعل من المستحيل عليهم أو على حريتهم أن تقودهم الى نهاية غير النهاية التي رسمها لهم .. »

ولكن هذا لا يعني أن شخصيات كلوديل تخضع لسلطان القدر ، بل هو في حرصه على أن يجعل تصرفاتهم نسيجا من الحرية المطلقة يود أن يبرز مرارة الألم الذي يشعر به الانسان حين تتحكم فيه قوى خارقة للطبيعة ، تطارده وتضيق عليه ، كما يود أن يوضح كيف تشتت حريته هذه وتزيد ارادته بين معنويات لا اتفاق بينها ولا تفاهم .

ومع ذلك فان تصوير الحرية بهذه الطريقة في المسرحية ، على مافيه من عنصر تراجيدي ، ينطوي أيضا على عنصر الفكاهة ، وهذا يحملنا على القول بأن مسرح كلوديل لا يقوم على تصوير القدر وسلطانه ، إذ أن القدر لا يتمشى مع عنصر الهزل أو الفكاهة ، بل ان عنصر القدر يفترض لتدخله

وجود المسئولية ، فإذا لم نفترض أن المرء مسئول عن تصرفاته وأخطائه لا يمكن لنا أن نضحك من أخطائه تلك بل على العكس نرى لها ونتالم لأجلها .

وحقيقة الامر أن كلوديل ينزع الى الضحك من منظر حماقات الانسان وتصرفاته الجنونية ، بل ان روح المرح التي اشتهر بها في جلساته وأحاديثه الخاصة تنفث في مسرحياته ، لذا فان نظرة كلوديل الى المسرحية هي في الواقع نظرة هزلية لان شخصياته تتسم بالحرية ومن ثم مسئولة عن تصرفاتها وأخطائها .

ويمكن أن نأخذ على كلوديل هذه النزعة الى الضحك من أخطاء الانسان . فما دام يزعم أنه ينصب نفسه مكان الله في تخطيط حياة شخصياته وتحديد اتجاه أحداثها ، كان جديرا به ألا يضحك من أخطائهم بل يترفق بهمهم ويعطف على ضعفهم .

وإذا ما سلمنا بأن مسرح كلوديل يميل الى روح الفكاهة اضعف لنا أيضا أن روح التفاؤل تسود عليه برغم ما يبدو فيه من اضطراب الأحداث وحتميتها . فجميعها تتجه صوب الهدف الذي يجب أن تنتهي اليه . فتفاؤل كلوديل ليس موضع جدال .

انما لا ينحصر هذا التفاؤل في تصوير النحاس في ثوب العدالة والنقاء الروحي وأن أعمالهم تتم طبقا لواجب النبيل ، متمشية مع العقل السليم . كلا ، انما يتجلى هذا التفاؤل حين يرينا أن كل اعوجاج يستقيم وأن جميع الزلات تبرا وأن كل شر ينقلب الى خير ، فالشر قائم وموجود في صورة الخطيئة أو الحماقة في التصرف ، ألا أن القدر أو الإرادة الالهية يمكنها أن تستخدم هذا الشر ليصبح خيرا ، ويقول في هذا كلوديل :

« ان القدر يكتب كتابة مستقيمة بسطور ملتوية معوجة » . فان كانت صفحة التاريخ قد كتبت بصورة مشوهة مقيضة ، فان معناها منطقي متناسق بل ويطمئن لها كل من يتخذ الايمان ملجأ وملذا .

فاستقامة أمور الحياة معناها عند كلوديل أن الانسان يتم ارادة الله ويسبح بمجده ، وعندئذ كل ما في الانسان وما حول الانسان يفيض مرحا ونورا ، أما القوضى والالتواء في الحياة فتحدث حين ينصرف الانسان عن عبادة الله ليعبد هفائن العالم من ثروة أو جاه أو مخلوقات ، وعندئذ تنشب آلام النفس وتنهال المتاعب بجميع ألوانها ، ولكن هذه الآلام وتلك

المتاعب يمكن أن تتحول الى مصدر بركة ويتبوع خير ، وهكذا يفلت مسرح كلوديل من أى طابع للياسى بفضل نزعتة الدينية .

ويجدر بنا ، ونحن بصدد الحديث عن نظرة كلوديل المتفائلة ، أن نحدد لون هذا التفاؤل ، وثمن الحصول عليه : فكلوديل يسلم بأن الائم والخطيئة يجثمان فوق صدر الانسان طوال حياته ، ولا بد لحصوله على الخلاص والسلام من أن ينبذ متاع العالم الفاني ويقاسى مرارة الكفاح ضد الجسد ، ولكنه حين يصور هذا النبذ وذلك الصراع الأليم لا يقنع بهذا التصوير - كما يفعل المؤلفون المتشائمون في عصره - انما ينظر بعين الايمان الى الخلاص من الائم وإلى الرجاء في الانتصار ، فيستشف الفوز وسط الاضطراب وينادى بالنصر حتى على الموت !

ويرى كلوديل أن الحب من أخطر المغريات التي تدفع بالانسان بعيدا عن طاعة الله ، وليس معنى ذلك أنه يرى أن الحب شر في ذاته ، بل انه ينظر اليه كنداء طبيعي لدى الانسان ، انما يعتقد أن المرأة تمنع الرجل سعادة مزيفة غير التي ينتظرها منها ، فتستأثر بقوة الرجل وامكانياته ، وكأنها قوة الهية تستحوذ عليه ! فهي بذلك عدو لله . ولكن كلوديل يحول هذه الصورة الى الخير ، اذ يصور لنا المرأة في خدمة الله دون أن تدري : فهي حين تفرس الألم في قلب الرجل ، وتحفر فيه للحب مكانا عميقا فسيحا ، تترك فيه فراغا لا يملؤه الا الالتجاء الى الله ، تلك هي حال النفس التي يقهرها الحب ، ولكنه يقدم لنا الى جانب ذلك نفوسا لا تستسلم لنداء الحب ، انما تنبذ وتقاومه في صراع الابطال ، مما تتمخض عنه مواقف عنيفة ومشاعر سامية يزخر بها مسرح كلوديل .

ومما يدعو للدهشة في تصوير كلوديل للحب ، أن من كتب لهما أن يتبادلا شعور الحب يلتقيان عادة فجأة وبدون مقدمات ، وما يفصحان عن حيهما المتبادل حتى يضطرا الى الانفصال بسبب أحداث الحياة : فمثلا في رواية « الحذاء الحريري » يظل المحبان ، حتى المشهد الأخير ، كل منهما في منأى عن الآخر ، وحين يلتقيان لحظة قصيرة يعد المؤلف والمخرج الى تصويرهما على المسرح بصورة لها مغزاها ، فتسلط عليها الاضواء بحيث يلتقي ظلها كخيال على حائط المنظر المسرحي ، وكأنه شبح الائم على جدار الابدية .. ومن بينهما يمتد البحر رمزا مزدوجا للعنصر الذي يربط ويفرق بين الاحباء .

وهكذا يفضح العمق المعنوي والاخلاقي في مسرح كلوديل كي يتجسم

العنصر التراجيدي بتصوير النزعة المزدوجة للطبيعة البشرية التي يدغمها قانون الجسد والرغبة في السعادة الدنيوية الى اتجاه يتعارض مع قانون السماء ومع مستلزمات التسامي الروحي نحو الكمال . ذلك هو الصراع النفساني الذي يضطرم في قلوب المحبين في مسرح كلوديل .

ولكن أليست هذه مفالة من جانب هذا الاديب الفيلسوف ؟ هل نقا تتعارض طاعة الانسان لنداء الحب مع طاعته للقانون السماوي ؟ أليس هذا الناموس الالهي هو الذي غرس بذرة الحب في قلب الانسان لتزدهر حين تكتمل شخصيته ؟ وهل الرغبة في التمتع المعتدل بمتاع الدنيا تتعارض مع القانون السماوي ؟ أو ليس صاحب هذا القانون هو الذي خلق هذا المتاع لينعم به الانسان ؟

هناك مفالة ولا شك من جانب كلوديل ، بل يأخذ عليه بعض النقاد مأخذ أخرى : فيرون أن أحدا لم يقدم للقراء صورة مشوهة مضطربة لغامرة الانسان في الحياة أكثر مما فعل ، إذ يشوبها التناقض والتضارب ، ويقلب عليها طابع المتف المتعمد . .

بل ان النقاد المعجبين به لا يطمئنون جميعا الى حكم المستقبل على مسرحه ، فيقول أحدهم : «لقد انطفت شمع كلوديل وسط مجد لاتشوبه ظلال ، ولكن قد تقسو الاجيال القادمة في الحكم عليه ! »

ولكن مهما قست الاجيال في حكمها على الاديب النبيل ، فلن تنال من نبله شيئا ، فالجزر العالية ستظل عالية كالطود مهما حاجت الامواج من حولها ، انها تهيمن على البحر دائما أبدا .

٢ - « جان جيروود » (١٨٨٢ - ١٩٤٤)

Jean GIRAUDOUX

في الفترة ما بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، قامت حركة تنزع الى الارتفاع بالانتاج المسرحي في فرنسا الى آفاق الشمس بفضل الخيال والرمز . ولقد ازدهرت في تلك الفترة جميع ألوان الادب ، ماعدا الادب المسرحي .

والمؤلفون المسرحيون الذين ظهوروا في تلك الفترة أمثال « فيلدراك » ، « ولنورمان » ، و« بوليهيه » لم يكونوا من ذلك الطراز المصنّاع الذي يدفع الناس الى ميّاعته بالامارة الادبية .

وقصاري القول كان التأليف المسرحي حين ذاك يعاني من ذلك الفراغ الذي ران عليه ، وجعل يتلمس من يملؤه من أساطين الفكر الى أن ظهر « جيروود » ليتبوأ على عرشه .

لقد استوى « جيروود » على عرش الادب المسرحي في فرنسا منذ ليلة ١٠ من مايو سنة ١٩٢٨ حين وفعت الستار في مسرح « الشانزيليزيه » في باريس عن رواية « سيغفريد » (Siegfried) فسرت في المتفرجين تلك الهزة التي تشبه القشعريرة والتي يثيرها التجديد الفني ، ولا سيما حين يتسم الابداع والابتكار بطابع الشعر في الكلام المنثور وبروح الخيال في النظر الى الامور .

لم يكن « جان جيروود » شابا حدثا في سنة ١٩٢٨ . فلقد كان آن ذاك يبلغ من العمر ستا واربعين سنة . فبعد أن التحق بالسلك السياسي سنة ١٩١٠ ثم خاض غمار الحرب جنديا بسيطا وأصيب فيها بجرح خطير - قام بمهمات رسمية في البرتغال وفي أمريكا ، ثم عاد الى فرنسا وألف كتباً قريضة تفيض بطابع الشعر وروح الفكاهة ، مثل « البينور » (Elpénor) و « سيمون العاطفي » (Simon le Pathétique) و « سوزان والمحيط الهادي » (Suzanne et le Pacifique) و « سيغفريد والليموزيني » (Siegfried et le Limousin) ، ثم كتب في سنة ١٩٢٥ قصة ميساسية طريفة بعنوان « بيلا » (Bella)

ومن هذا يتضح أنه حين جاوز الحلقة الرابعة من عمره كانت قد توطدت مكانته الاجتماعية والإدبية واستقر مركزه في السلك السياسي ، فقد أصبح الكاتب الكبير الذي يجمع بين الثقافة العالية كخريج من مدرسة المعلمين العليا في باريس وبين المنصب الرفيع في وزارة الخارجية .

ذلك بأن تكوينه الجامعي أضفى عليه ثقافة كلاسيكية متينة ، وزوده بأحاساس مرهف يهوى الآراء البديعة ويتفوق الأفكار العميقة . وإن تكوينه العلمي هذا هو الذي نعى فيه الرغبة في تعلم الآخرين ، إذ أن الدعاية عنده غالبا ما تنطوي على درس عميق يقلعه في ثوب من المرح .

واننا لنخطئ في فهم جيروود لو رأينا في روح الدعاية التي تفر كتاباته مجرد فكاهة للمزاح . غير أن روح الدعاية نفسها قد اتسمت هي أيضا بطابع ثقافته فبست عميقة طريفة ، يشوبها التكلف أحيانا ، ولعل هذا التكلف - من قبيل المغالاة في الإناقة التي يحرص السلك السياسي على التحلي بها .

والواقع أن لون العمل في وزارة الخارجية قد أكسب جيروود حرصا على مراعاة النسب الخلقية في تحليل النفسانيات . وهذا ما يتميز به البلبلوماسي الذي تنقل في أسفار كثيرة وتعرف إلى أناس كثيرين ، ثم أدرك أن نفسية الناس تختلف باختلاف البيئة والمجتمع ، كما اكتسب جيروود فهما خاصا للوطنية ينطبع بطابع البساطة والاعتدال المتد ، فلا تشوبه حماسة من لم يعبر حدود بلاده قط . إذ يلاحظ دائما أن من ينتقلون في أسفار كثيرة خارج أوطانهم ، ولهم عن استقامة الفكر والشعور ما يحفظ عليهم حبهم لوطنهم ، يكتشفون المعنى الأصيل للوطنية ، والمبررات المتينة التي تدعم حب الوطن ، ولقد كتب جيروود أجمل صفحات مؤلفاته في هذا الصدد .

هذا إلى أن صفحاته الوطنية تلك تحمل معنى أشد عمقا في نفسه ، إذ يصل حب الوطن إلى جنوره الأولى المتأصلة في قلبه ، فيهب أوتار حبه لمسقط رأسه في تلك القرية المسماة Bellac والتي يضمها إقليم Limousin الزاخر بالغابات في وسط فرنسا .

لقد استطاع جيروود أن ينتقل في أسفار متعددة ، وإن يقرأ الكثير في دراساته ، وإن يضطرب بشئون الحياة هنا وهناك ، ليشكل بخياله الصورة التي تروقه هو عن الديس ، ولكنه لم يستطع أن ينسى مسقط رأسه ، فكان يعود دائما إلى نقطة البداية ، إلى مصدر القيم جميعا . أنه يعرف دائما طريق العودة إلى Bellac

وان كان لحياة كل انسان تاريخ خاص بهما فلحياة روح الشاعر
ايضا تاريخ تتاز به . وتبدأ حياة هذه الروح بحدث جوهري اشبه بأول
لقاء للعنقاء مع الدنيا ، فهي تبدأ بأول الهام تفجر معه ينبوع الوحي .
ولعل هذه الوضحة الاولى في حياة جيروود الادبية قد انبثقت حين قام
بنزهة خلوية مرحة ، وقد تضيحت روحه ، بين حقول مقاطعة «ليموزان»
وأغلب الظن انها كانت في احضان فصل الخريف حين يكون التسييم محملا
بعبير الارض المعشبة ، ويشمر الغابات الموحشة جو من الغموض والكآبة
يمتلان به الى أفق مرفوع الهامة ، في اعتداد ريفي أصيل ، وتسرى الحياة
في بساطة واستقامة وفي نقاء الطبيعة الهادئة التي تستسلم لسنة الكون .

كان هذا كله كافيا ليبدؤ في روحه بفترة الصبور الحية المجسمة
والمشاعر الجوهرية فتخلق توازنا رائعا يبتها وبين نزوات ذكائه التي
تنزع أحيانا الى التكلف والصناعة والتجويد .

والحق أن جيروود قد ولج باب الآداب عن طريق التكلف والصناعة
والتجويد ، أو بمعنى آخر قد ولج عن طريق « التأثيرية الادبية »
« L'impressionisme » التي تستمد جالها من سحر اللفظ لامن عمق الفكرة .
فبدأ في اول الامر أستاذًا لهذه المدرسة التجديدية التي قامت غداة الحرب
العالمية الاولى تنشد أسلوبا جديدا في الجمال بالتلاعب اللفظي والبيان
الرائع ، غير أن هذه المدرسة ليست من مبتدعات القرن العشرين ، وإنما
هي أسلوب في النظر الى الانسان وإلى العالم ، فهي اذن نزعة دائمة من
نزعات الفن ، يمكن القول معها بأنها مرتبة من الثقافة العليا تتجلى في
الادب حين يستنفذ هذا الادب جميع الموضوعات التي يمكنه أن يطرقها ،
وعندئذ يلجأ الاديب ، سعيا وراء الخلق والابتكار ، الى التجديد في اللفظ
والافتنان في ابداع التراكيب . ولعل هذا الاتجاه يكسب الخيال قوة
ونخبيا لتأتي معه الصورة جديدة حية . وان كان المعنى لا يجد فيها شيئا
جديدا ، فانها تضيء على الأسلوب طابعا شاعريا .

ولا شك أن أدباء هذه المدرسة يرتطمون بصخرة قوية يتحطم عليها
بعضهم حين ينساقون وراء المهارة في الصياغة انسياقا يصبح معه الانتاج
صناعة لا تمتد الى موهبة ولا الى وحي أو الهام .

ذلك بأن الجهد كله ينصرف الى تجويد الالفاظ والتلاعب بها بدلا
من أن يفرغ الى تعمق الفكرة واستكناه أغوارها ! وهكذا لا يجد القارئ
أفكارا دسمة في الاعماق ، انما يرى يريفا من الاستعارات والكتابات

يتألق على سطح الاسلوب ، وان كانت ثمة فكرة هنا او هناك فهي تتلاشى
فى فيض المحسنات البديعية •

وهنا يتجلى إعجاز جيروود • اذ تحت ستار براق من الالفاظ والصور
الرائعة تنبثق الفكرة القوية لتتألق هي الاخرى تألقا مطردا سواء بسواء •

والفكرة الرئيسية التى يمكن أن تكون قاعدة يتيمها جيروود فى
انتاجه لا تكاد تخرج على أن نحب الحياة ونقبلها على ما هى عليه ، دون
تصنع العظمة أو التسامى ، مؤثرين الشعور الصادق السليم على تهويل
المشاعر وطمئنتها • وهنا يذكرنا جيروود بالاديب « بروست » (Proust)
اذ يرى كلاهما اننا نفهم عمق كياننا وتنفذ الى جوهره فى اللحظات العادية
لوجداننا ، عند الاحساس مثلا بلذة طعام شهى أو جمال زهرة من الزهور •
ويكون ادراكنا لكياننا فى هذه الظروف العادية أدق من ذلك الادراك الذى
ينجم عن ذكرى الانفصالات القوية التى مررنا بها أو الاحداث الخطيرة التى
تتمور حياتنا •

وعلى ضوء هذه الفكرة يحلل جيروود الحالة النفسية بالاحداث
المألوفة المطروقة ، مما يخلق صلة قوية بين الصغير منها والكبير فتبرز
المفاجآت الطريفة التى تزكى روح العناية والهزل ، ثم لا تلبث أن تصبح
أسلوبا فى التعبير بل وفلسفة فى التفكير والتحليل ، ولكنها فلسفة
تهدف الى البساطة اذ توضح لنا أن القوى الحتمية التى تسير حياتنا
لا تأتينا دائما فى ثوب من الروعة والصولة الزائفة ، انما هى قائمة أمامنا
فى كل لحظة ويستطيع الصبى الصغير أن يفقه لغتها •

وبفضل فلسفة البساطة هذه تكتسب نظرة جيروود الى امور الحياة
وداعة وهدوءا ، تنمى الامل وتذكى التساؤل وعن ثم تحمله على أن يرى
الخير وسط الشرور ويؤمن أن ضياء النور ينبثق من خلف غلاثل الظلام •

فهو ينظر بهذه الروح الى أهوال الحرب وظلام الليل وعجلة الزمن
ومتاعب الحياة •

فحديث الحرب مثلا يتيح له تمجيد الوطن والوطنية • فلم يسبق
لاحد أن تحدث عن الوطن خيرا من جيروود أو بطريقة أبسط منه • وهو
حين يعرض لموضوع الحرب لا يقصد أن يبرز بشاعتها التى عرفها عن
كتب ، انما يتلمس لها ناحية غير بشعة ، كان يذكر رفاقا فى المعركة
ما كان يستطيع أن يعرفهم لو لم تكن هناك حرب •

وهكذا ينظر أيضا الى الشيوخوخة والموت : فالانسان الذى يفكر فى مصيره لا يسلطه بفكرة أشد كآبة من فكرة الشيوخوخة الحتمية والموت الذى لا مناص منه ، أما عند جيروودو فللشيخوخة سحرها وجمالها • بل والموت نفسه يمكن أن يصبح أليفا ، كما أن الزمن فى نظره ليس عدوا يذهب بنضرة الصباح باليد اليسرى ثم يجلب باليد اليمنى الشيخوخة والموت ، بل انتا لئراه فى أغلب الاحيان يصور الزمن فى صورة ساحر يحمل لا متجلا يقلع وينتزع ، بل يحمل عصا سحرية تحول الأسماك البالية الى ثياب جديدة ، وتصير الليل البهيم فجرا وضاه • فيقول فى إحدى رواياته : « لقد دارت النجوم مقدار مليمتر واحد ، وهذه حركة كافية لكى يصبح كل ما فى السماء جديدا » ويختتم القصة بهذه العبارة : « غدا يبدو كل شيء من جديد » وهى عبارة تصلح لأن تكون شعارا لـ جيروودو • اذ من أبرز مشاعره الرغبة فى أن يلمس كائنات نضرة ، وأشياء لم يسبق أن مسها أحد ، وأن يحيا فى عالم لا يعرف الا الفجر وضياه السحر T

والواقع أن هذا الأديب الذى يستهويه تميمق اللفظ وتدبيح العبارة يمتقت مقنا شديدا التصنع فى الشعور والتكلف فى الاحساس والوهم فى الافكار ، فهذه أمور تموق الانسان عن أن يحيا فى سذاجة البراعة • وهذه النزعة تتجانب مع فلسفة البساطة التى ينظر بها جيروودو الى أمور الحياة •

فان كان يترفق فى حكمه على الحرب مثلا فهذا لانها تجرد الانسان من مظاهر الأبهة وتحمله على الاكتفاء بما هو ضرورى ، وتشده الى الارض التى ينبغى أن يدافع عنها والتى يجب أن ينغم على أديمها وقد اتجه بناظره نحو النجوم فى انتظار أن ينضم ترابه اليها A

وان كان يترفق أيضا فى الحكم على ظلام الليل فلأنه يرى فيه السلوى والعزاء ، والراحة من العناء ، فالليل حجاب يستر الفقير بعيدا عن دأقيه ويحمى الناجح من الحقودين A

أما الموت فلا يراه مفزعا ، اذ المهم أن يواجهه الانسان فى وقار وكرامة ، دون تهويل أو فزع وبدون أساليب البلاغة ، أو تفكير الفلاسفة النظريين ، انما يجب أن نرى فى الموت ما نحسه فى المطلق الموسيقى العذب الرخيم الذى يختتم السيمفونية المحكمة البناء لتتحد بعده بمالم الصمت والسكون ، هكذا ماتت « بيللا » فى القصة التى تحمل اسمها •

وعلى هذه الصورة يبنو عالم جيروودو فى قصصه ورواياته : عالم

لا سلطان للشر عليه ، فيقول في إحدى قصصه : « اننى أحيا كما كان يحيا آدم قبل أن يقترب اثما ، فلا تحمل أفكارى عبء الشعور بالذنب أو المسؤولية أو الحرية »

وفى عالم كهذا لا تصبح فكرة وجود الله فكرة مزعجة ، بل على العكس فكرة هادئة غير ملحوظة ، ونعتبر الله المنسق الأعظم الذى خلق كونا مبتكرا ، فيه الشر عنصر لازم للخير، وفيه يتعاقب الليل بالنهار والشيخوخة بالشباب والموت بالحياة عنقا متجانسا منسجما ! أما نواميس الحياة فهي على حالها لا يمكن أن تتبدل . انما علينا بالحكمة كي نلائم أنفسنا معها . فيتخذ بذلك موقفا يشبه فلسفة الرواقيين . وإن كان الفيلسوف الرواقي عادة شيخا متقشفا عبوسا يتفوه بأراء مطروقة مقبضة ، وينبذ فئ ترفع وعلياه الزهور التي تقدمها له الحياة ، الا أن جيروود على عكس ذلك ينادى برواقية مرحة ، وحكمة لا وهم فيها ولا قلق ، بل لا مستطع فيها ولا ادعاء !

لقد كان إذن من قبيل الإعجاز أن يوفق جيروود الى التعبير عن فكرة متواضعة وطبيعية فى أسلوب دقيق الصناعة يلعب بصور والفاظ براقية الى حد قال منه أحد النقاد : « ان البساطة عند جيروود تطفئ على الكتاب فتبطله كنه جارف وتلتهمه كما تلتهم الحشرات أوراق الغابة الخضراء » !

ولئن كانت هذه الظاهرة عند جيروود موضع نقسده وهجوم فى قصصه ، الا انه قد تدارك الامر فى مسرحياته وعمل على تلافيها بصورة ملحوظة :

فبعد سنة ١٩٢٧ أخذ جيروود يفكر فى الكتابة للمسرح محاولا أن يصوغ قصصه فى قالب مسرحيات ، ولكنه تعرف الى الممثل الشهير « لوى جوفيه » (Louis Jouvet) فكان له المرشد والملم ، فجعل من جيروود مؤلفا مسرحيا يعنى بتركيز الاسلوب والفكرة . وحين شكا اليه أحد المؤلفين العجز عن كتابة مسرحية لمسدم وجود موضوعات صالحة ، أجابه جيروود بأنه «لا يحتاج التأليف المسرحى الى موضوعات صالحة ، انما يحتاج الى أفكار ! فالموضوع معناه حبكة وحركة لتصور بها شخصيات ، أما الفكرة فهي رأى بسيط أو هي موقف من المواقف يلف حوله الذكاء بعض الآراء الطريفة ، ويضفى عليه الخيال خيوطا من الرمز ، ويكسبه أبداع المؤلف تعليقات طريفة مبتكرة أشبه ببريق صواربخ الأعياد ، ويكسبه الأفكار المطروقة ، عن الحياة والموت أو الحب والسعادة ، بنور جديد لم يعهده الجمهور من قبل » .

وهكذا ينساب مسرح جيروود في ألحان متلاحقة وخيوط متشابكة
في نموجها ، تزيج عنه ملل الرتابة وتكسبه تنوعا وتجديدا ، ثم تتجلى
وحدة المسرحية في طيقة الاسلوب الرفيع وأفكار البساطة الفقية والخيال
الغريب .

وهكذا جاءت مسرحية « سميفرويد » أفضل بكثير من الفصصة التي
تحمل العنوان نفسه . وإن كانت هذه المسرحية تراجيديا عن موضوع
حديث ، فاللهة التي كتبها في نوفمبر سنة ١٩٢٩ بعنوان « أمفتريون
وقم ٣٨ » (Amphitryon 38) تنتمي الى القصص القديم ، غير أن المسرحيتين
قد كتبتا بمداد واحد يمتزج فيه الجسد بالهزل ، والمواقف المضحكة
بالمعاطفة . وكلتاهما تعبر في الواقع عن فلسفة واحدة ، وهي أن يقبل
الانسان الوضع الذي هو عليه ، وأن يفضل الشعور الهادي على الانفعالات
والنزعات القسوية ، وأن يؤثر الطبيعي البسيط على الجليل المتسامي .
وأخيرا أن يحاول إقامة المساعدة على أساس من الحكمة والبساطة واستقامة
القلب وطهارته .

ولا شك في أن عرض القصة في ثوب الأقدمين أمر يطرب له هذا
القلم الذي نشأ على دراسة القنماء وثقافتهم . ولقد قال في ذلك أحد
النقاد بعد العرض الاول للهامة « أمفتريون » (Amphitryon):

« إن هذه الملهة تمرين على الادب الرفيع قام به خريج ممتاز من
مدرسة المعلمين العليا ، بل وشاعر رقيق الاحساس ! »

ولا يمكن الجزم بأن جيروود قبل أن يكتب مسرحيته « أمفتريون
وقم ٣٨ » قد قرأ الروايات السبع والثلاثين التي كتبت قبله عن الموضوع
نفسه ، ولكن الواضح أنه قد غير النظرة الى هذا الموضوع دون تعديل
جوهرى فيه ، بأن سلط الاضواء على المرأة « الكمن » (Alcmène) بدلا من
تسليطها على « أمفتريون » (Amphitryon) وحده ، فجعل منها امرأة وفيه
لزوجها تؤثر حبه على حياة الخلود مع « جوبيتر » (Jupiter) . ثم يخلص
الى درس فلسفى وهو أن الانسان اذا لم يستطع أن يفلت من حكم القدر
أو من ارادة الآلهة ، فانه يستطيع أن يقهره عن طريق العقل والكرامة كما
فعلت « الكمن » (Alcmène) حين أقنعت «جوبيتر» (Jupiter) بأن يعدل
عن حبه لها ليتركها وفيه لزوجها تعمل على اسعاده . وهذه صورة من
صور التفاؤل عند جيروود .

وإن كانت هذه المسرحية أشرفت على أن تكون مأساة فإن جيروود

أقبل في سنة ١٩٣١ على كتابة مأساة بعنوان *Judith* وبالرغم من أنه لم يكن موفقاً في اختيار موضوع من التوراة ، فإن فكرة التفاوض عنده أخذت تزدهر تفاوتوا في ألوانها : فمن ناحية نراه يتمشى مع الرومانتيكيين في اعتبار الإنسان صالحاً وطيباً بطبيعته طالما أن الحضارة لم تقسده . ومن ناحية أخرى نراه يتفصل عن المدرسة الرومانتيكية حينما يتحاشى العواطف المضطربة أو المتسامية أو يتحاشى كل نزوع نحو ما هو مطلق ، فيعود إلى طريقته الكلاسيكية بأن يشد الطبيعة البشرية إلى العقل ويربط السعادة إلى الحكمة والمواطف إلى خفقات القلب النقي .

وبعد أن اختبر جيروود كتابة الملهاة والمأساة ، وصل إلى صياغة جديدة للمسرحية حين قدم رواية « **اللحن الإضافي** » (*Intermezzo*) في سنة ١٩٣٣ ، وهي ملهاة شاعرية يجد فيها تجاوباً مع استمداده في التأليف . فالموضوع من ابتكاره ومن خياله البحث وفيها يقوم شبح بأحد الأدوار الرئيسية فيلتقي هذا الشبح بمدرسة فتاة ويلقى لها أضواء مختلفة على جوانب الحياة ، ويضفي على قيمها ألواناً جديدة من الفهم والنظر . إلا أنه حرص على خلق جو المسرحية في صورة واقعية ، فلجأ إلى وصف قريته في مقاطعة « ليومزان » . ولكن الذي يعنينا في القصة هو أن جيروود قد سجل تقدماً ملحوظاً في فكرة التفاوض التي بدت سطحية في المسرحيات السابقة بالقياس إلى مسرحية « **اللحن الإضافي** » . وتعتبر هذه المسرحية من أغنى وأجمل ما كتب جيروود . فهي تعرض لنا خطأ النظرية القائلة بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان ، إذ أن الأمور لا تسير على خير مايمكن أن تسير عليه ، فالحظ أعمى والأوضاع الاجتماعية تفرض على الأفراد ألواناً من الحياة لا تتجاوب مع الرغبات المتصلة في قلوبهم ، هذا إلى أن المجتمع زاخر بالحكمى والأشراق !

وقصارى القول إن هذه المسرحية تعلمنا أن الحياة لا تستقيم بدون الخيال والأحلام التي تكمل نقصها وتصلح المروج فيها ، فلقد كانت بطلانة هذه المسرحية . وهي المدرسة «إيزابيل» تحيا في عالمها الصغير الريب وتتحلى بفصائل الحكمة والجمال ، وتحظى بتقدير رؤسائها وسكان بلدها ، إلى أن جاء اليوم الذي ظهر فيه « الشبح » فتبدل كل شيء : أخذت «إيزابيل» تلقى دروسها في الهواء الطلق وتنقل وسط المرامي الحضراء السبورة اللازوردية والطباشير الذهبية والحبر الوردى والقلم الأصفر ، ثم اتخذت من «الصفر» أعلى درجة لأنه قريب الشبه إلى مفهوم الانهائية .

ويقينا أنها أدخلت بذلك السعادة على قلوب الصغار وجعلت الحياة

شائعة ممتعة • ولكنها لكي تصل الى ذلك أخلت بكثير من النظم الاجتماعية والخلقية ، فلكي تسترد الدنيا بهامها الفطرى الاصيل ، ينبغي أن تحل العاطفة محل الواقع وأن يحل الخيال محل العمل •

وهكذا أصبح كل شيء اخلاصا ونقاء ومرحاً من حول «إيزابيل» ، غير أن الأمور المعنوية والخلقية ، والنظم الاجتماعية كانت تستند الى أوهام لطيفة وأكاذيب ناعمة لم تلبث جميعها أن تبدلت •

ذلك هو المعنى الرئيسى الذى يرمز اليه «الشبح» : فهو يتدخل فى الحياة اليومية العادية ليحمل نداء السعادة • ولكنها ليست سعادة العقل أو العلم أو النظم القائمة ، إنما هي سعادة الخيال ، سعادة العاطفة • بل وأكثر من ذلك ، فهذا الشبح يأتي من العالم الآخر ليذكر الناس بأن هناك سرا عظيما غامضا يلف الحياة والاحياء • كما أن هذا الشبح يود أن يعود الى الحياة بفضل إيزابيل لينتصر على الموت ، تلك المحنة الكبرى ، أو أن ينقل إيزابيل الى عالم الموت وكان هذا العالم سماء أعظم نقاء من الحلم والخيال •

أما «إيزابيل» العاقلة فهي تصفى الى «الشبح» وتشعر بلذة من السروا. لا يمكن أن تنساها فإن كانت الروح المقيدة داخل الجسد يمكنها أن تسمع نداء لا تستطيع أن تلبيه الا اذا جلبت على نفسها الالم وعيشت بالانظمة القائمة ، فإن جيودو يتسائل : مادام الامر كذلك ، أفلا يدل هذا الوضع على أن فى الوجود نقصا وخللا وشوائب ؟ إذن ما دامت هذه هي حال الحياة البشرية : مزيجا من الخير والشر وخليطا من النور والظلام وضربا من الغموض والوضوح ... فكيف يمكن تحملها ، وكيف يمكن الاجابة بأمانة عن سؤال القدر وندائه ؟ أن جيودو يتخيل اجابتين :

الاولى اجابة مفتش التعليم وهي رد سخيף ردى يقتصر على الايمان. فى سذاجة واعتداد بما أرساه العقل فى نطاقين رئيسيين هما العلم الذى يبلغ ذروته فى الاحصائيات ثم النظم الادارى الذى يخلق الحلم والخيال تحب عبه الإيجابية الضيقة الكثيرة • ثم يضيف هذا المفتش قائلا : « ان الله لم يدبر السعادة للمخلوقات إنما رتب لهم تعويضات تكافئهم على كفاحهم ، وهى صيد السمك بالصنارة والحب وهذيان الشيخوخة » •

أما الاجابة الاخرى فهي اجابة مفتش المقاييس والموازن ، وهى رد العلف وأحكم ، وبالرغم من أن عمله ينتمى الى نظم ادارية عقيمة ، فانه حرص على أن ينفذ الخيال ويحفظ على الاحلام والعاطفة حقهما • كما حرص على أن يستسلم لنداء «الشبح» لانه يبحث عن السعادة فى حقيقة

للوجود لا فيما وراء الحياة ، فهو ينشد السعادة في حدود حياته
ووضعها ، لا في دائرة الادعاء والسخط على هذه الحياة .

وهو بهذا يتفوق على مفتش التعليم لأنه يرفض سذاجة العقل التي
نادى بها هذا الأخير والتي هي رذيلة تضيق من افق الحياة ، مؤثرا عليها
سذاجة القلب التي تجعل الحياة محتملة بل ومثمرة ، كما أنه يتفوق أيضا
على «الفصح» الذي لا يطلب من الأحياء إلا أن يلحقوا به بعد حياة الكفاح .
أما «إيزابيل» فهي تعرض عن مفالة الحلم والخيال وتمسك بالروح
الشاعرية وبرقة العاطفة .

وفي سنة ١٩٣٥ قدم جيرودو مسرحية « لن تشب حرب طروادة »
(*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) ، وبذلك عاد إلى المسرح اليوناني
ليتلقي به مرة أخرى بعد عامين حين يقدم رواية « الكترا » (*Bleète*) .

ويقينا أن جيرودو يوفق في عرض المسرحيات المستقاة من الأدب اليوناني
ما دام يعالج الموضوع من بعيد ، أي أنه لا يحاول إثارة مشاعر المتفرج
وعواطفه مكتفيا بإيقاظ ذهنه واشباع عقله . وبديهي أن جيرودو لم يبتكر
فكرة الاقتباس من مؤلفات هوميروس أو أدباء الإغريق ليكسب موضوعاتهم
ثوبا حديثا . فقد كان هذا الاتجاه بدعة شائعة في عصره ، يكفي للتدليل
عليها ما كتبه «جيد وركوتو» (Cocteau) و «أنوي» (Anouilh)
و «سارتر» (Sartre) من قصص مستقاة من الأساطير الإغريقية .

والذي يعني لنا هذه المسرحية - كما فعلنا من قبل - هو الدرس
الذي نخلص به منها . فإمامنا هيكتور وأوليس ، بطلان ، يفخر كل منهما
بحكمته وبشجاعته ، وكلاهما يقدر الآخر خير تقدير ، ويود أن يتجنب
الحرب وأن ينتصر العقل على القوة ، والذكاء على الحق ، والمحبة على
البغضاء . فلقد بذل كل منهما ما استطاع من جهد ليتحاشى الحرب ولكن
القدر كان أقوى منهما فاندلعت الحرب برغم أنفهما .

وتكشف لنا هذه المسرحية عن تطور ملحوظ في تفكير جيرودو ، فإن
التفاؤل المطلق الذي تميزت به مسرحياته وأعماله الأولى قد خفت حميته ،
فأصبح يرى أن الإنسان مهما يجد من عواطفه وانفعالاته ، ومهما يقنع بأن
يحيا في دائرته ويعمل في نطاق اختصاصه ، أو - كما يقولون - يكفي بأن
يزرع حديقته .. فإنه لا يطمئن أبدا إلى صروف الحياة من حوله . فلا شيء
يمكن أن يحميه من تقلبات الزمن وزلازل الأرض وشروها التي تدمره
وتفنيه ، فالشر والعنف لا يقتصر وجودهما على الكون الخارجي من حولنا
بل هما كامنان غالبا في قلب الإنسان نفسه .

ثم تأتي مسرحية «الكتره» (Électre) في سنة ١٩٣٧ لتدخل تمديدا آخر على مبدأ التفاضل عند جيروود ، إذ نرى من هذه المأساة مدى الخطر الذي ينجم عن المشاعر الطيبة الجيلة . ففسد أثارت « الكتره » اليليا والكوارث بوفاتها للفضيلة وتقديسها للواجب وحرصا على الطهارة والنقاء .

غير أن تشاؤم جيروود لا يبلغ أبدا حد التشاؤم المطلق ، فهو يرى أن التاريخ - وإن بدا كتييا معتما - ليس سوى إطار خارجي للحياة البشرية وأن هذه الحياة حين ترتبط بنظام الكون تفتتح أمامها نرص من التناسق المنسجم والمرح الهنيء الذي لا تقوى عليه التقلبات والحروب ولا تنال منه بشاعة الناس ولا ينال منه عتفهم .

ويقول في ذلك : « ترى إلى اسم نسمى النهار حين يطلع ، في يوم كهذا ، على مناظر التخريب والدمار ؟ ترى بماذا نسميه حين يطلع علينا وقد فقدنا كل شيء ، وقد اندلعت السنة النيران تلتهم المدينة ، واخذ الأبرياء يقتل بعضهم بعضا ؟ ترى بماذا نسميه ؟ فعل الرغم من هذا كله لا يزال في الهواء متنفس ، وعلى الرغم من هذا كله نرى المدنيين يحتضرون في دكن من أركان هذا الصباح ، ترى بماذا نسميه ؟ ثم يجيء لنا جيروود بالجواب الذي يبعث في النفس بريق الأمل والاطمئنان : « إن له اسما جميلا كل الجمال ، انه يلعي الفجر ! » .

وفي سنة ١٩٣٩ قدم جيروود مسرحية « أوندين (Ondine) ولكن لم تلبث أن اندلعت الحرب العالمية الثانية فكتب مسرحية «سادوم وعامورة» التي مثلت سنة ١٩٤٣ حين كان الألمان يحتلون فرنسا . . فكان طبيعيا أن تأتي هذه المسرحية أشد ما كتبه جيروود ظلاما وكآبة . ثم مات في آخر يناير سنة ١٩٤٤ قبل أن تتحرر بلاده ، وقبل أن يتم « مجنونة شايو » آخر مسرحياته .

وتبدو لفة هذه المسرحية كتلة ضخمة من الأزهار لم تقربها بعد يد البستاني بالتهذيب والتشذيب ، بيد أن هذه المسرحية أنتاج هام في نظر المؤرخ وفي نظر الناقد ، إذ تلتقي فيها بالأفكار الرئيسية التي يمتاز بها مسرح جيروود ، وقد أضيقت بشفق القروب الخافت أو بضوء السرداب المعتم . ولقد أقدم الممثل العظيم « لوى جوفيه » (Louis Jouvet) بدافع الوفاء لعهد الصداقة ، على تمثيل هذه المسودة التي اختلعت قدسية الوصية والتي تتضمن فكرة جديدة هي « نظرية » العشاق المتبحرين . فهم جماعة لا يستحون ، قد وضعوا أيديهم على المقاسات جميعها ، بل اغتصبوا الله

والهواء ليبيعوا غالبا كل ما تهيه السماء ، وليتجروا بقيم القلب والنفس
الى حد أصبحت معه المعادة أمرا مستحيلا .

ولكن لحسن حظ الناس ، هناك الى جانب هذه الجماعة قلوب طاهرة
نقية ان اتحدت وقضامنت ، تحققت سلامة الدنيا وسعادتها . وبين هؤلاء
العشاق المتبجحين الذين يسمون الحياة ، والانتقاء الاطهار الذين يسعون
وراء بهجة القلب ، تبرز « المجنونة » كما برز « الشبح » في مسرحية
«الحن الاضافي» ، لترمز الى نداء الحلم والخيال ، هذا الحنصر الضروري
لايقاط القلب واذكاه الخيال ، غير أنه في الوقت نفسه عنصر خطير اذا
عطل التفكير السليم أو أطفأ وقدة الذكاء الفطري وأخل بروح التواضع
والوداعة .

والحق أن مسرحية « مجنونة شايو » (*La folle de Chaillot*)
تحقق نظرة جيروود الى العالم وتبرز التناقض بين التصنع والزيغ
والانانية ، وبين الحقيقة الأصلية التي لا يبلغها سوى الابطال والاطفال
والشعراء والمحبين .

غير أنه في هذه المسرحية الطريفة لايسند جيروود القدرة على التطوير
والتنقية الى سيدة شابة ذات قلب تقى طاهر ، كما فعل في مسرحيته
« سيجفريد » (*Siegfried*) و « أمفريون » (*Amphitryon*) ولا الى فتاة
ساحرة تحول كل شيء الى سعادة كالحال في مسرحيته «الحن الاضافي»
(*Intermezzo*) و «أوندين» (*Ondine*) ، انما أسند هذه المهمة الى «مجنونة»
كما لو كان الميش في عالم عزيف فامد لا يقتضى أن تعمل على تطهيره
مما يدنس فحسب ، وانما ينبغي أن نفيه ونصرف عنه الى عنصر الخيال
والدعابة القاتمة !

أجل الدعابة القاتمة ! فلا شك أن جيروود أصبح قائم الدعابة ،
لاذع التفكهة في آخر أيام حياته .

كان جيروود اذن ينزع الى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر مايعتمد
على فن الحوار ، يصوغه في لغة موسيقية ، ويسوقه مساق الترتيل
والتدبيج . أما المعنى فيأتي عنده في المرتبة الثانية ويجه الاهتمام به
بعد النظر في اللفظ والتعبير . ذلك بأنه كان يرى أن المسرح لا يستهدف
الانهاض أو التفهيم وأن الذي يطلب اليه ذلك هو الذي لايفهم رسالة المسرح
ويقصر دون مداها .

وهكذا انساق جيروود وراء الصنعة اللفظية والتجويد النوى .

ولكن الناظر في مسرحه يراه وقد أفلت من مخاطر هذا الانسياق وأصبح بنجوة من مزالق هذا الاتجاه ، فلقد كانت تكمن وراء الالفاظ آراؤه التي اعتقد فيها واعتز بها والتي كان يسكب فيها عصارة روحه وخلصة قلبه ، مما يسم الاعمال بسمة الخلود ويطبعا بطابع البقاء .

اذن فهو لا يقصد سوى المزاج والتفكهة عندما يطلب اليه ألا نحاول فهم شيء من مسرحه ، فرواياته في حقيقة الامر تزخر بالنقد وتفيض بروح السخرية التي تغطي دروسا قيمة . فهي مسرحيات ذات أهداف مصنوية ، لا تتبع الا من عقل مفكر وذهن ملأح .

ولقد قال فيها « برنشتين » أحد كتاب المسرح المعاصرين : « ان مسرحيات جيروود تنتمي الى ذلك الادب الرقيق المشرب بعبير التعقيف والتعذيب » .

٣ - جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣)

Jean COCTEAU

ولد «جان كوكتو» (Jean Cocteau) في الخامس من يوليو سنة ١٨٨٩ بأحدى ضواحي باريس . وواتته الشهرة مبكرا بفضل موهبته الشعاعية الفريدة ، كان يتردد على شعراء عصره وأدبائه أمثال « ادمون روستان ومارسيل بروسست وموريلاك » ، وفي سنة ١٩١٧ تعرف الى الرسام بيكاسو ، وإلى جانب الشعر والقصة والفنون التشكيلية اشتغل بالتأليف المسرحي ، وانضم في سنة ١٩٣٠ الى أسرة «الكوميدي فرانسيز» ، ثم اشتغل بالسينما وقدم أول فيلم سينمائي له سنة ١٩٣١ بعنوان «دم الشعاع» . وبفضل هذه المواهب المتعددة انتخب عضوا في «الأكاديمية فرانسيز» في نوفمبر سنة ١٩٥٥ .

ليس من اليسير إطلاقا أن نتحدد شخصية كوكتو في كلمتين أو سطرين ، فإن غنى إنتاجه المتنوع وتمدد مواهبه جعل منه شخصية غير بسيطة يتعذر فهمها ، الى حد تضاربت معه الآراء والاقوال في فهم أعماله الفنية وتقييمها ، ولكن الشعر هو المركز الذي تتشعب ألوان التعبير لديه ، ومن حوله تدور أساليبه المتعددة في الانتاج الفني . فتلحظ في أسلوبه أن الفكرة تقفز فوق الجمل والمبارات وتخطاها ليتحدد مفهومها في تصوير رمزي أو استعارة أو تورية لفظية ، كما لو كانت سبيل التعبير غامضا كبر السن ، فهو جمهور رديء ! »

وغالبا ما تبدو كتاباته أشبه بصفحات اليوميات إذ يعرض لتحليل نفسيته أو نفسية الآخرين من يوم الى يوم ، ولشدة نزعته الى هذا اللون من الادب ألف كتابا بعنوان « يوميات مجهول » ، ويعتبر هذا الكتاب من اقرب مؤلفاته إذ سجل فيه آخر اختبارات في التحليل النفسي ، كما عرض فيه المفاهيم المختلفة لمعنى الفضاء ، ومعنى الزمن ، تلك المفاهيم التي ترجمها الى صور في فيلم « أورفيه » الذي نال نجاحا خالدا . وسوف نقصر في هذا المقال على الحديث عن مسرحيات كوكتو وفنه كمؤلف مسرحي :

كان كوكتو شديد الإعجاب بالمرسح ، وكان من الطبيعي أن تغلب عليه النزعة الشعرية في التأليف المسرحي ، كما حدث ذلك في كتابه القصة . بل انه يرى أن المسرح يجب أن تغلب عليه الشعرية والخيال اذ يقول : « ان المسرح هو الطفولة » ، واذا أراد الجمهور أن يعتبر نفسه تانسجا كبير السن فهو جمهور رديء ! »

بدأ كوكتو انتاجه المسرحي في سنة ١٩٢٠ على مسرح «الشانزليزيه» ببازيس ... بملهات راقصة ... اسمها « جاموس على السطوح » نالت قسما كبيرا من النجاح ، وبعد ذلك بعام واحد قدم مسرحية غنائية بعنوان : « عرائس برج ايفل » فنالت نجاحا اكبر ، ويعلق عليها كوكتو قائلا :

« انني اضيئ كل شيء وأبرز كل شيء ، اتحدث عن الفراغ يوم العطلة الأسبوعية وعن الحيوانات البشرية وعن الاصطلاحات المطروقة والكلمات المألوفة وعن تنافر الآراء لحما وعظما وعن وحشية الطفولة وعن الشعر ومعجزة الحياة اليومية : تلك هي مسرحيتي التي أحسن فهمها الشباب الموسيقيون الذين عزفوا انغامها » .

بعد المسرح الفنائى الراقص اتجه كوكتو الى لون آخر وهو ان يتناول شكسبير والادباء القدامى ليلبسهم ثوبا حديثا يجرده به التراجييديا من هيبتها او جلالها التقليدى : ففي سنة ١٩٢٤ قدم رواية « روميو وجولييت » على المسرح ، واكتفى بأن أبرز الهيكل الذى وضعه شكسبير ، ثم اضفى عليه طابعا حديثا من حيث الملابس والمناظر وحركات الممثلين وايقاع خطواتهم الذى يشبه ايقاع الرقص .

وكذلك قدم مسرحية « انتيجون » فى مناظر من رسم « بيكاسو » وأنغام لموسيقى مصاصر اسمه « أونيجر » وكأنه بذلك قد صب مسرح «سوفوكل» فى قالب معاصر .

وكل مايفعله كوكتو فى هذا التجديد هو أنه يخلق فوق المسرحية القديمة وكأنه يتطلع اليها من نافذة الطائرة وهي تجوب الفضاء ! ويسبر به التجديد الى أن يقدم مسرحية «أورقي» سنة ١٩٢٦ فلا يكتفى بالتجديد على هذا النحو ، انما يقدم ملهات جديدة من ابتكاره المطلق حول موضوع قديم : فالرواية مليئة بالابتكارات المذهلة : فمن حصان بيعت برسائل غامضة الى شخصية « الموت » تظهر فى ثوب السهرة ، ثم يرتدى « الموت » ملابس الجراح ويأتى مع مساعديه من خلال المرايا !

وفى سنة ١٩٣٤ قدم مسرحية « الآلة الجهنمية » وهي ايضا تجديد

يضمني ثوب الشباب على أسطورة « أوديب » وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو إحدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لإبادة الإنسان بطريقة حسابية ، إذ تشحن الآلهة ويمتلئ الزميرك امتلاء تاما لتتور آلة التعذيب في بطن طيلة حياة الإنسان ! وهكذا يطمئن آلهة الجحيم إلى أن عذاب الإنسان لن يتوقف بفضل أحكام هذه « الآلة الجهنمية » . ويتمشى هذا الوضع مع مفهوم كوكتو عن تعب الوجود وعناء الحياة إذ يعرف الإنسان بأنه « ملاك عاجز متفنى عن السماء ! »

ولعل أروع ما أبدعه الشاعر كوكتو في التأليف المسرحي هو هذا البحث الجديد للأساطير القديمة وهذا الأسلوب المبتكر في اقتباس فكرة من « سوفوكل » أو غيره وادماجها في اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسي وأساليب التعبير الواقعي « والسيرالي » ، ثم الجمع بين هذه العناصر كلها في صورة وحي شامل والهام متكامل ، وكان هذا الوحي أو ذاك الإلهام قد نزل عليه بهذه الأفكار وتلك الأساليب دفعة واحدة ليملئ عليه قصة مسرحية متناسقة تمام التناسق ، تجمع بين الدقة والفوضى في آن واحد وتمتاز بفني الابتكار والتجديد .

غير أن أول نجاح كبير عرفه كوكتو في عالم المسرح كان في سنة ١٩٣٧ حين قدم مسرحية « فرسان المائدة المستديرة » ، فهي تنقل المتفرج إلى عالم السحر والخيال ، إذ يرفع الستار عن قصر يسيطر عليه ساحر ويزخر بفنون السحر . وما أن يظهر « جلماد » الشديد الطهر والنقاء والذي ينقى من المفاسد ويظهر من السموم حتى تحل الكارثة وتعم الفوضى في ذلك القصر الذي استسلم لسلطان السحر .

وفي الفصل الثاني نجد أنفسنا أمام الساحر « ميرلان » الذي يتخذ بسحره القصر ومن فيه ، ويسخر هذا الساحر خادمه الصغير لإرادته ، فيحاوله كما يطيب له إلى هذه الشخصية أو تلك ، ولسكننا نرى أن قوة « جلماد » الروحانية الشديدة الطهر والنقاء تنتصر على هذا السحر كله وعلى فنون ذلك الساحر ، فلا يلبث أن يقتضخ أمره . وقد أسقط في يده ، فلا يجد ما يدفع به النهم عن نفسه .

وفي الفصل الثالث يتخلص القصر من فنون السحرة والسحر وتضع الحقيقة أمام العيون . وما أن يرى الناس الحقيقة حتى ينكشف أمر الملكة وتكون فضيحتها أول مظهر لإعلان الحقيقة وطلان السحر . فيسهرها الخزي والعار ولا تلبث أن تموت ، فيأمر الملك بطرد الساحر

« ميرلان » من القصر ، فيسأله هذا الساحر متهمكا : ترى هل تقوى على الحياة وحيدا ؟ فيجيبه الملك :

« اننى أؤثر العيش مع الموتى الحقيقيين على الحياة المزيفة ! » •

ذلك هو الدرس الاخلاقي الذى تنادى به المسرحية ان صبح أن لها مفزى أخلاقيا ، ويتحفظ كوككو نفسه من نزعة القراء أو المتفرجين الى استخلاص مثل هذا المفزى فيقول : « انها صدفة مسرحية بحتة أن يحدث فى رواية « نرسان المائدة المستديرة » أن ينتصر ما جرى العرف على تسميته بالخير ، فيهزم ما جرى العرف على تسميته بالشر ! ففي رأيى أن هذه الظواهر تصدر دائما عن نظرة المعنى بعلم الاخلاق الى المسرحية ، وهى فيما أعلم أمورا نظرية للمسرحيات •

وفى العام التالى (١٩٣٨) قدم كوككو مسرحية «الوالدان النظيمان» وتبدو لأول وهلة أنها « ميلودراما بورجوازية » ، أى مسرحية اجتماعية خفيفة ، الا أنها فى الواقع مأساة مثيرة للعواطف ، اذ يتسم الوالدان النظيمان بحياة الفوضى فتسير أيامهما على غير هدى : فالأم «ايغون» تتسم فى عمرها الناضج وسنها المتقدمة بسمات الطفولة من حيث عدم التبصر وعدم الشعور بالمسؤولية ، فتقضى حياتها متدثرة «بالروب دى شامبر» ، وقد تركت لسعات السجائر آثارها عليه ، أما شعرها فيبدو ثائرا مضطربا من شدة الاهمال تماما مثل فراشها الذى لم تمسه يد الترتيب أو العناية •

أما زوجها فهو مخترع يعيش فى تفكيره واختراعاته التى لاتدر عليه أى كسب ، لذا تجرد من النظرة العملية الواقعية للحياة • فلا غربة أن شب ابنهما « ميشيل » مدلا وأراد أن يتزوج فتاة تعمل فى دار للتجليد، ولكنها بالرغم من جمالها لا تنتهى الى بيئته ولا الى مستواه الاجتماعى ، فيعارض الوالدان فى ذلك الزواج اذ أن لهما من المجتمع البورجوازى المساوىء دون المحاسن •

ويوشك الوالدان أن يفرقا بين المحبين ، ولكن الخالة « ليو » التى تمثل روح « النظام » تظهر فى الوقت المناسب لتنفذ الموقف وتنظم كل شئ • أما الأم فتضيق ذرعا بسعادة ابنها ولا تحتفل أن ينازعاها فى حب ابنها منازل ، فتتناول السم لتسقط ميتة على خشبة المسرح ، وبموتها يستتب النظام ويهنا المحبان ثم تتزوج « ليو » المخترع زوج شقيقته التى ظلت ترعى حبه فى قلبها عشرين عاما •

ولقد اقتبس المسرح القومي هذا الموضوع وقدمه بعنوان « بيت من حُجاج » في نجاح يستحق الإعجاب والتقدير ..

وفي سنة ١٩٤١ قدم كوككو مسرحية « الآلة الكاتبة » وتبدو في مظهرها رواية بوليسية ، إذ تدور أحداثها حول خطابات مجهولة غفل من الإعضاء ، تسبب الضرر في المدينة وتقلبها رأسا على عقب ، بل وتدفع عدة أشخاص الى الانتحار ! ويتساءل المتفرج : من صاحب هذه الرسائل المفزعة ؟ وإذا بالتحليل النفساني يقودنا الى معرفة المذنب ، انها أرملة الهب قلبها الحقد المرير فأخذت تتمزق في ترملها بإفساد الحياة على الآخرين وتسرى عن نفسها بأن تقوم بدور المهيمن على العدالة والمشرف على توزيع الخير وانزال العقاب بالناس وفقا لما تراه حقا وعدلا وهو في الواقع حقد وضغينة ، اذ تقول :

« لقد أخفيت مرارة قلبي وآليت على نفسي أن أتحدث كل شيء في صمت وسكون ، وأخذت أنسج بنفسى خيوط حياتي الهادئة وإذا بالحقد يخرج من قلبي كخيوط من حرير ، وأخذت خيوط الحقد الحريرية هذه تنسج خيطا خيطا من قلبي المرير ، وأخذت يداي تنسجان هذه الخيوط وتبلران الحقد في كل مكان ، كنت أترى بضعاياي وألف حولهم خيوطي الى أن ينتهى بهم الامر الى الانتحار ! كنت أشعر بالسخط نحو المدينة بأسرها ، كنت أشعر بالسخط على مظاهر السعادة المزيفة والتقوى المزيفة والبنخ المزيف ، وعلى ذلك المجتمع المناقق الاناني الذي لا يجسر أحد على مهاجمته »

« أردت أن أحرك هذا الوحل وأهز ذلك الطين هزا عتيقا فأهاجم كل شيء وأفضح كل أمر ، وأخذني دوار جارف أطاح برشدي ، فاخترت دون أن أدري أشد الأسلحة قذارة ودنائة ، ولو أن الظروف لم تعترض سبيلي لنهبت في طريقي هذا الى أبعد مدى . أجل ! اذن لظهرت المدينة من القذارة ! فلم أعرف قط شخصا واحدا تقيا طاهرا ، وإذا بكم تعترضون سبيلي ومن ثم تقسمعونني بالخبيل ، بالخبيل من نفسي ومن مشروعي الدنيء ! »

وهكذا تفشل هذه الأرملة الحقود في رغبتها البغيضة في نشر العدالة على طريقته الخاصة . وإن كانت هذه المسرحية تقوم على التحليل النفساني فإن هذا لا يعنى أن كوككو يؤمن بأن هذا التحليل هو العنصر الأساسى الذى تقوم عليه المسرحية : ففي سنة ١٩٤٦ قدم مسرحية أخرى ، « النسر ذو الرأسين » ، وهى خالية تماما من أى تحليل نفساني .

انها دراما رومانتيكية كان يود كوكتو أن يسميها « الملكة الميتة » ولكن « مونتريان » كان قد سبقه إلى اختيار هذا العنوان لأحدى مسرحياته منذ أربع سنوات .

ولقد حرص كوكتو على تجريد مسرحيته من العنصر النفساني الا فيما يتعلق بشخصية الشاعر التي ارادها تجسيما حيا لشخصية «الابن المزعج » التي صورها في احدى قصصه التي تحمل هذا الاسم . ولقد عمد كوكتو إلى ذلك اذ يصرح قائلا : « لقد عقدت العزم (أو على الأصح ان شيئا في نفسي قد عقد العزم) على أن أقدم عملا خاليا من علم النفس التقليدي ، فعلم النفس بالمعنى الصحيح يفسح المجال للون آخر من علم النفس الذي يتسم بالطولة . ويعني أوضح أقول : ان نفسي ابطالنا لا تشبه النفسية العادية الواقعية الا بقدر ما يشبه رسم الأسد أو الفيل الحيوانات الحقيقية . فان سلوك البطل في المسرحية يشبه الأسد الذي تراه على قطعة من النقود أو على وسام من الأوسمة . واعتقد أن مسرحية كهذه لا ينبغي أن يراها أو يقرأها علماء النفس أو المعنيون بعلم النفس . ولكي يتسنى لي تقديمها للجمهور ، كان لزاما على أن استعين بالمنظر الجذابة والملابس الجميلة وبفن . ممثلين ممتازين مثل « أدويج فيير ، (Edwige Fenech) و « جان ماريه » (Jean Marais)

كان من الطبيعي أن يتعرض كوكتو لهجوم عنيف من النقاد الذين لا يستسيغون هذه النزعة في التأليف المسرحي ، ولعل أشد نقد تعرض له كوكتو هو هجوم « فرانسوا موريك » على مسرحية « باكوس » في سنة ١٩٥٢ ، اذ زعم موريك أن كوكتو يسخر في هذه المسرحية من الله ومن الدين ومن المبادئ السياسية ، ولكن في الواقع نجد أن كوكتو لم يتعرض لفكرة وجود الله في هذه المسرحية ، بل ليس لها أي هدف ديني أو سياسي انما يعرض فيها كوكتو نماذج لهؤلاء « الابناء المزعجين » الذين يروحو ضحية الفوضى في التربية أو في نظام المجتمع .

ويركز كوكتو فنه في الفصل الثاني حيث يعلن سحق الفهم والعلم على التقاليد بصفة عامة وعلى الاوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكي تعاليم باكوس الاله الخمر لا تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة .

ولو أن هذه المسرحية تعتبر فاشلة من الناحية الفنية ، فانها نماذج بجودة اللغة وجمالها وبالروح الشاعرية المتأنقة .

وفضلا عن هذه المسرحيات وغيرها - ألف كوكتو عدة روايات من

فصل واحد أهمها رواية « الصوت البشرى » سنة ١٩٣٠ . وتمتاز هذه المجموعة بالإصالة والابتكار والطابع المسرحي الرفيع الى جانب بساطة سبيل الاخراج ، مما يغرى الممثلين بالاقبال عليها ليبرزوا ألوان الانفعالات الفنية في قوتها وتأثيرها .

هذا الى أن هذه المجموعة تقوم على شخصية واحدة تقف على خشبة المسرح لمدة نصف ساعة أو أكثر تتحدث في التليفون أو تنتظر بجواره ردا ممن تحب يرد الى قلبها الأمل في الحياة .

كوكتو ساحر موهوب ، و شاعر يمل التقاليد ويمج ما هو مطروق ومألوف . انه « طفل مدلل » . ان انتاجه حش هزيل . . يتميز « بالبراعة والمهارة ، والذكاء العكسي المقلوب » . . تلك هي بعض الآراء والأحكام التي يقولها نقاد اليوم عامة في كوكتو وفي انتساجه الفني . ولا شك أن هذا الساحر البارع يعاني الكثير من عيوب السحر والبراعة فهو يدلف ضريبة عبقريته ومرونة مواهبه ، اذ يخلط الفن بالشعر ، الى جانب الابتكار والتجديد في مختلف الالوان الفنية ، كما أنه لا يحسن اختيار نوع الفن الذي يلائم هذا الانتاج أو ذاك ، فيرسل العمل الفني كمن يطلق صواريخ الأعياد القومية في جميع الاتجاهات ، اذ خبر الفنون كلها ومن ثم وقع في أخطاء كثيرة بسبب هذا الخلط بين ألوان الفن وأساليب الصنعة والخيال الذي يشبه السحر . لذا جاءت أعماله متضمنة أرفع مراتب الفن الى جانب أسوأ العيوب التي ينفر منها العقل أو الذوق السليم : كان يجعل الزهرة تتكلم ، والتمثال يصسوب سهاما قاتلة ، والشاعر يسير على سقف البيت ، الى غير ذلك من الأعمال التي تصدر عن ساحر والتي لا تليق بشاعر أو فنان موهوب مثل كوكتو . .

وبالرغم من هذه المآخذ فإن الفضل يرجع الى كوكتو في دعم روح الشعاعية في المسرح ، اذ يضفي هذه الروح على جميع الاحداث وكأنه يستخرج من النبات السام بغورا زكى الرائحة ، أو يجعل الموجة العارمة تبعث أنفاسا عذبة . واليه أيضا يرجع الفضل في أن يسمو بخيال المتفرج ليكشف له عن الأجواء الفاضلة التي تحيط به فيعينه على استقبال الانعام والاصوات التي تسبح في الفضاء ليلتها القلب المتعطش الى السعادة والهروب من الواقع .

ع - « هنرى دى مونترلان » (١٨٩٦ -)

Henri de MONTHERLANT

ان الكاتب الذى يعبر عن آرائه الشخصية فى انتاجه القصصى او المسرحى يعطينا فى اغلب الاحيان صورة واضحة عن طباعه الشخصية وعن اخلاقه وصفاته . وبمعنى آخر فان شخصية المؤلف وآراءه وما يتسم به من محاسن وما يؤخذ عليه من مساوئ، يتعكس هذا كله على الشخصيات التى يصورها فى مؤلفاته والتى تنطق بلسانه فى حوار القصة او المسرحية .

ولكن فى بعض الاحيان نرى الاديب يتجرد من شخصيته ليروى قصة خيالية او يؤلف مسرحية تاريخية او يعالج فى كتابه موضوعا اجتماعيا ، مما لا يتيح لطباعه الخاصة أن تنعكس على كتاباته ، وعندئذ يتعذر عليه أن يصل بين نفسه وبين القارئ ، فيتسم انتاجه بلون من الجمود يسلبه الحيوية والقوة .

لذا نرى معظم الادباء يكشفون - عن قصد او غير قصد - عن مكنون تفكيرهم وجوهر طباعهم ومعاليم شخصيتهم ، فى كل مايكتبون ، ايا كان نوع الموضوع الذى يعالجه . ومن أبرز الأمثلة فى الأدب الفرنسى ، لهذه الجماعة من الادباء هو الكاتب المعاصر « هنرى دى مونترلان » ، **Henri de MONTHERLANT** إذ أن شخصيته بأكملها ، بما تحمل من وعيوب ، تتجلى فى مؤلفاته ، كما تجرى على السنة الشخصيات التى يرسمها فى قصصه وفى مسرحياته آراؤه وفلسفته ، فتأتى مؤلفاته صورة صادقة لأخلاقه وطباعه .

يتميز مونترلان باعتداد صارخ بنفسه ، ولعله ورث هذا الاعتداد بالنفس من الدم الاسباني الذى يجرى فى عروقه ، وكأنه طوال عمره يصارع ثيران الحياة فى ثقة واعتداد حتى يصرعها ليظل فى حلبة العالم وحيدا مرفوع الرأس ، فهو فى الواقع ينزع الى العزلة بدافع من الكبرياء المتأصلة فيه ، إذ لا يرى فى المجتمع أو فى الأفراد ما يجذبه اليهم ، بل يرى أن عليهم أن يسعوا اليه كما يسعى الناس الى الله فى علياء عزلته .

ولقد بلغت به الكبرياء حدا أصبح معه يحتقر حتى تقدير الناس
لأدبه ولانتاجه : فبدلا من أن يرى في رسائل القراء المحبين صلة للحب
للتبادل بين المؤلف وجمهور قرائه ، وتيارا عاطفيا تتم دورته حين يسرى
بين قلبه وقلوبهم ، نجده وقد نظر الى هذه الرسائل كقربان الشكر يقدمه
للتعبدون لآلههم اعترافا منهم بالفضل وتقديرا منهم لجمال الابداع !

ومن عامين تقريبا حين فكر بعض أعضاء المجمع الفرنسي
(L'Académie Française) في ضمه عضوا إليهم قامت مشكلة تقديم
طلب العضوية ، اذ تقضى القاعدة بأن يتقدم الراغب في عضوية «الأكاديمية»
بطلب إليها ، وهيئات لكبرياء مونترلان أن تتقدم بمثل هذا الطلب ، فهو
لا يحسد «الأربعين الخالدين» - وهو اللقب الذي يطلق على أعضاء
المجمع الفرنسي - على ما هم فيه من شرف وتكريم ، بل لا يرى في هذه
العضوية شرفا يصبو إليه ، فلجات سكرتيرية المجمع الى فحص اللوائح
حتى وجدت مخرجا لذلك المازق ، وهو أن تتقدم الأمانة العامة للمجمع
باقترح انتخابه عضوا ، ولقد تم ذلك فعلا فلم يذهب ليشكر أحدا من
ناخبيه كما تقضى بذلك التقاليد ، واكتفى بقبول دعوة وجهها الناشر الذي
يتكفل بمؤلفاته ، الى شرب نخب نجاحه في وجود بعض ناخبيه بأحدى
ردهات دار النشر ، ولم يأخذ أحد على مونترلان هذه الكبرياء الغالي فيها
والتي لامبرر لها ، لانهم يعرفون طباعه من خلال مؤلفاته ويذكرون آراءه
من حوار شخصياته .

بل يدرك الجميع أن الوقاحة ركن أساسي من أركان عبقرية مونترلان ،
اذ لا غنى له عنها ، ولكنها لون معين من القحة ، تلك التي ينطبع بها من
يحيا في عزلة ، فيستمد من الوقاحة السبيل الى الوصول بينه وبين الحياة
في قالب يلائم عجرفة السخط المتعالية !

ففي الواقع يكمن داخل مونترلان انسان لا يدري ماذا يصنع بحياته؟
فمن يعرف عنه حب العزلة يرى أنه خلق ليكون متصوفا أو راهبا ، ومن
يلمس فيه نزعة الاعتداد بالنفس والرغبة في الانتصار على الدوام ، يحكم
أن السلك العسكري خير مجال لتحقيق ميوله ، ولكنه أصبح كاتباً وأديباً
وطل ينزع الى العزلة وتسيطر عليه الكبرياء ويؤرقه الطوح :

إما عن العزلة فتحمله على أن يخلو بنفسه مع التسامي والخلود ،
مع الآلهة السرمدي .

وأما عن أعمال البطولة التي تتطلع اليها الكبرياء ويهدف اليها الطوح
فانه يحاول عبثا أن يحققها ، وهكذا تمتد به السنون في طريق الحياة

الطويل ، فيخشي على نفسه الضياع في طريق تتربص فيه السسخرية للطموح الذي ينتشد البطولة ، وعلى هذا الطريق يحرص مونترلان على أن يدفع شبح السخرية والسخف الذي يتهدده بهجمات الوقاحة وضرباتها ، يهرب بها من كتاب الى كتاب ، عسى أن يحقق من ورائها البطولة التي يصبو اليها ، فأخذ يخلو بنفسه في كتبه ليقف بها وجهاً لوجه أمام موضوعات تروق له ، يجول فيها بتعليقات الازدراء والاحتقار لعله يشبع بها كبريائه !

وكان الحب من أهم الموضوعات التي تمرض لها حين كتب قصته بعنوان « الفتيات » سنة ١٩٣٦ ، فتجلت فيها فظاظة أخلاقه وبعده التام عن رقة المعاملة ، فبالرغم من رشاقة أسلوبه ومهارته في التخلص من المواقف الحرجة و المحرجة ، نراه قد أسلم نفسه الى الفظاظة في معاملة النساء ، بل أراد من وراء الافراط في معاملة النبـل الرقيق فظاظة أن يجعل الفظاظة نفسها تبدو نبلا في التصرف : فهو يجيد فن تقديم عيوبه على أنها محاسن ، والاقناع بأن ما ينقصه ويفتقر اليه انما هو من قبيل المزايـا الفريـدة !

وان كانت قصة « الفتيات » تدور حول موضوع الحب فانها في الواقع قصة العجز عن الحب وقصة الرغبة في أن يكون الانسان (أى مونترلان) محبوباً - ولعل عجز الانسان عن الحب أمر يلازم رغبته في أن يكون محبوباً ، بل كلما اشتد احساس الانسان بالعجز عن الحب ، قويت رغبته في أن يكون محبوباً من الجميع - وان انسانا مثل مونترلان حين يشعر بأنه فريسة هذه الرغبة في أن يكون محبوباً ، وانه في الوقت نفسه ضحية هذا الجفاف الذي يحرمه الحب - حين يشعر بهذا وذاك ، يفكر في أنه أصبح الها وشيطاناً في آن واحد : الها لأن الله وحده هو الذي له الحق في مطالبة الناس بحبه حبا لا نهاية له ، ثم شيطاناً لأن العجز عن الحب هو عقوبة الكائنات التي حل عليها سخط الله ولعنته !

تلك هي الازمة النفسية التي تؤرق بطل قصة « الفتيات » - واسمه « بير كوستالز » - وهو يعبر عن شعور مونترلان بصورة أكثر وضوحاً وجلاء مما يستطيعه مونترلان نفسه ، ولقد أحس « مونترلان » بأن هذه الشخصية هي في الواقع لسان حاله ، فأراد أن يدفع هذه الفكرة عن نفسه ويزيلها من اذهان الناس ، منذ الصفحة الاولى من كتابه هذا فقال : « وان كان من المؤكد أن المؤلف قد أودع شخصية البطل جزءاً من نفسه ، فان خطوطاً كثيرة من صفات هذه الشخصية بعيدة كل البعد عن نفسية المؤلف » .

ولعل مونترلان قد كتب هذه السطور ليقتنع بهما القارىء الذى لا يقدر الفرق بين الروائي الاصيل والروائي المزيف : فالقارىء اللبيب يدرك أن مونترلان ، بهذه الكلمات ، يسيء الى عبقرية كروائي اصيل . والحقيقة هي أن الروائي الجدير بهذا اللقب يتحلل من خياليا نفسه ويمكن أن اسرارها في ثنايا شخصياته حين يرسمها ، فيطبعها بانطباعاته . وكأنه بذلك يحاول التخلص من الرواسب الكامنة في قراوة نفسه والامرر التى لا يعلم أحد شيئا عنها .

وهكذا جاءت شخصية « كوستالز » بمثابة « مونترلان » آخر أدق وأوضح من مونترلان الاصل : فالبطل بالقياس الى المؤلف هو شخصية المؤلف التى لم يجسر أن يكون عليها ، تلك هي قاعدة عامة أو شبه عامة في المؤلفات التى تعكس صورة المؤلف-وحيث نرى أن بعض العبارات التى تأتي على لسان بطل القصة لم يسبق لها أن صدرت عن المؤلف فمعنى هذا في الغالب أن المؤلف لم يجسر على ذلك من قبل ، وأنه تمنى لو استطاع ذلك ، فهو لهذا ينطق بها على لسان بطل قصته .

ففى قصة « الفتيات » يقول كوستالز : « اننى أسخر من البشرية » ، وإن كان مونترلان لم يسبق له أن أعلن هذه الفكرة فإن تصرفاته وروح تفكيره تعلنان جميعا أنه يتمنى لو استطاع أن يسخر من البشرية .

وهناك ناحية أخرى ترتبط بطابع السخرية وهي نزعة الكبرياء التى لم يكن بد من أن ينطبع بها بطل قصة مونترلان ، فيقول فى موضع آخر : « لو كنت الها فإن ما أحبه فى المخلوقات هو نعمتي عليهم » . ولعل هذا القول تجسيم للكبرياء فى أوقع صورها . فلما عجز عن أن يصبح انسانا بقلبه ومشاعره ، أراد أن يكون الها بتعاليه وكبريائه !

واننا نلتقى بهذه الروح التى تجمع بين الكبرياء والازدراء فى شخصيات المسرحيات التى كتبها مونترلان .

ففى رواية « ابن بدون الدين » ، يقف البطل متعجرفا حين تقول له احدى الأمهات : « ان الاحتقار والازدراء متاصلان فيك كداء عضال » . فيجيبها على الفور : « ليتنى أستطيع أن أحقن الأمة بأسرها بهذا الداء » . اننى أود أن أكون للشعب أستاذ الاحتقار والازدراء ،

ثم يتعرض مونترلان فى الرواية نفسها للصراع العميق الذى يدور فى قلب الانسان حين يتساءل : هل الماطفة فطرة دائمة وتداء الجسد ، أو أن الحب اختيار يأتي بعد تفكير ودراسة لانتقاء ما هو ممتاز وجدير

بالاعجاب والتقدير ؟ وهل شعور الاعجاب والتقدير شرط لازم للحب ؟
وهل نبقى على حب شخص بعد أن يتضح لنا أنه غير جدير بالاعجاب
أو التقدير ؟

وتأتى الإجابة عن هذه الاسئلة في شدة القسوة والغلظة لتكشف
عن كبرياء هذا الرجل الذى أسلم قلبه الى الأنانية والشك فى كل شيء ،
حتى فى حب الوالد لابنه . فيقول بطل القصة « جورج كاريون » : « لماذا
يتحتم على أن أهتم بولدى ما دام غيبا أو على الأقل متوسط الذكاء ؟
اننى لست أبا بل أنا رجل يفكر ثم يختار ، لقد حرصت طوال حياتى
على أن أقضى بعيدا عنى جميع الحمقى والأغبياء ، فلن أبدأ بأبنى لأقربهم
من حولى .. »

وهكذا يحف قلب هذا الرجل بين مرارة الأنانية وكبرياء الازدراء ،
فيقضى ابنه عن قلبه ، اذ تبين له أنه غير جدير بالاعجاب !

ولا شك فى أن هذه النزعة تتحشى مع موقف مونترلان من موضوع
الحب ، فكما أنه لم يوفق ، من الناحية الإنسانية ، فى معالجة هذا الموضوع
فى قصة « الفتيات » ، لم يكن أكثر توفيقا فى مسرحية « ابن بدون والدين » ،
اذا ترك الغلظة والقسوة تخنقان الحب بل وعاطفة الأبوة ، ثم نراه أخيرا
يخفف اخفاقا سريعا فى معالجة الحب فى مسرحية « دون جوان » سنة ١٩٥٨ .
ولعل السبب الرئيسى فى فشل هذه المسرحية لا يعزى فقط الى عجز
مونترلان عن الحب ، انما لأنه عالج هذه العاطفة النبيلة بروح الاستخفاف
والسخرية .

وبعد الغلظة والقسوة ثم الاستخفاف والسخرية لم يبق سوى
الازدراء والاحتقار فى معالجة الحب وهذا ما فعله مونترلان فى مسرحية
« سيد سنتياجو » ، فحين يعلم بطل الرواية - واسمه الفارو - ان ابنته
« ماريانا » وقعت فى شرك الحب يقول لها : « لقد أخبرتني الناس أنك
تשמعين نحو ابن الجيران بشعور لست أدري أى شعور هو ؟ ويبدو أنكما
تتبادلان هذا الشعور فى حجرة على بعد خطوات منى ! ألا فاعلمى أننى
أعقت هذه الامور مقتا شديدا . طبعاً لا بد أنك تعتقدين انه لا أحد سواك
فى هذه الدنيا يحب أو يفهم معنى الحب ، بل أنك تحتوين الكون بأسره !
ولكن خبرينى من أنت ؟ لست الا قرودة صغيرة لا أكثر ولا أقل . وكل
هذا الحب بين الرجال والنساء ان هو الا حركات قروود ! ألا فاعلمى أنك
غارقة فى تقليد القروود ، غارقة فى السخف ، غارقة فى الحماقة ! »

وهكذا تطبق أشواك الكبرياء والازدراء على زهرة الحب فتأتى عليها

وتختنقها ، بل حين يحاول « الفارو » أن يرتفع بقلب ابنته الى الحب
الأسنى ، حب الخالق ، لا يستطيع أن يتجرد من كبرياته أمام الحب
السماوى ، فيقول لها :

« آه لو ادرت مرة واحدة فقط مدى جمال وجه الله ! لأدركت إذن
رأسك فى الطريق لكيلا يقف بصرك على وجه أى رجل » - ونسى مونترلان
أن هذا يجانى كل المجافاة قانون الحب السماوى الذى يريد لنا أن نحسب
الله فى شخص الانسان ، وأن نحسب الانسان خلال حبنا لله !

وإذا كانت النفسية نهيا للكبرياء والازدراء فلا تليث أن تسرى فيها
روح أشبه بالتشاؤم : ففى الواقع تتسم نظرة مونترلان الى الحياة والانسان
بطابع العدم ، وتستند هذه النظرة الى احساس غامض أكثر مما تستند
الى حجة منطقية أو تفكير عميق ، فهو مقتنع كل الاقتناع ، وبدون أن يكلف
نفسه عناء تقديم الحجة أو البرهان ، بأن أمور الحياة كلها تتسم بالتناقض
والتضارب ، وأن حياة الانسان بأسرها يخيم عليها البؤس والشقاء !
ويطيب لمونترلان أن يستسلم الى هذا الاقتناع لانه يتيح له أن يشيد بلغة
الحواس سمياً وراء المنمة الحسية ، فهى الشئ الواقعى فى عالم العدم كما
يراه - هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى يتمشى هذا الاقتناع مع روح الكبرياء التى تملأ
عليه قلبه ولبه ، اذ يحلو لئله هذا الانسان أن يشعر بملو شأنه وهو
يسود بفكره فوق عالم العدم ، مهيمنا من عليائه فوق التفاهة التى تملأ
الكون .

ولعله من الأرجح إذن ألا ننسب اليه روح التشاؤم بالمعنى المألوف ،
لأنه لا يشعر بأدنى حزن أو كآبة بأن تلتذذ فى هذه السلبية الضادة .

وإن الفكر الذى يفرغ دائما الى الاقتناع بالعدم يتخذ لوتين متباينين:
اللون الاول هو الالحاد : وغالبا ما تختلط نظرية العدم بالكفر والالحاد ،
ويبدو من تصريحات مونترلان أنه قد اتخذ هذا الموقف ، اذ صرح فى سنة
١٩٤١ فى جريدة أسبوعية أدبية (Le Figaro Littéraire) بقوله :

« أئنى لست مؤمنا وأئنى كفرنى أن تزول من بلادى فكرة
الايمان » ، أما اللون الثانى الذى قد تتخذه نظرية العدم ، فهو أن يرد
الفكر الأشياء جميعا الى فكرة مطلقة ، الى قوة الهية ، الى كائن مطلق تبدو
أمامه الحياة والأشياء كلها ، وكأنها لم تكن ، ولكن هذا الاتجاه يفترض
وجود فكرة دينية أشبه بالتصوف . والمجيب أن مونترلان استطاع أن

يجمع بين اللونين ، فهو قادر على التنقل من نظرية العلم القائمة على الاحاد الى نظرية العلم والفناء التى يرددها من يقنى فى حب الله .

اما عن الاحاد فلقد رأينا تصريحاته بشأنه ، وهذا أمر يتفق مع طابع الكبرياء والازدراء الذى أوضحناه ، وأما عن الفناء فى حب الله ، فقد يكون مرده الى ايمان طفولته والأخلاق التى تلقنها فى فجر حياته ، أو يكون مجرد نزعة فنية نحو الابداع والجمال ، يندفع اليها اديب كبير يود أن يشد نفسه الى القيم الفنية والمسرحية التى تستند الى نظرية متينة فى الفكر المطلق ، فينجو بذلك من غرق الهزال والتفاهة الذى يتهدد الكتب التى تؤلف فى سلبية بحتة .

ومهما يكن من أمر اللون الذى يتخله فى القامة نظريته فى العلم ، فإن جميع مسرحياته تسودها دائما هذه الفكرة التى تتلخص فى أن « كل ما فى الدنيا باطل وفان » ، غير أن هذه الفكرة تبدو تارة صبيحة كبرياء تحت مساء معتمة لا تترك بصيصا من المرح أو الرجاء ينفذ خللاها ، وتارة تتجلى كنداء فى وسط جو دينى يضفى معنى غنيا على جميع الاعمال والتصرفات ويكسب مشاعر الانسان قيمة عن القيم الكبرى .

أما حب الانسان لأخيه الانسان فهو يغتنق ويتلاشى فى كلتا الحالتين : فبالنداء الدينى يود موتيرلان أن يتحول الانسان الى حب الله وحده ، وفى حالة الاحاد ، فالاختفاق فى الحب أمر لا مناص منه ، اذ أن نظرية العلم يجب أن تركز على وجود شيء ما ، وهنا تركز على وجود الذات ، أى على الأنانية ، والحب بطبيعته لا وجود له مع الأنانية .

فى مسرحية « الملكة الميتة » (*La Reine Morte*) نرى الملك «فرانتى» لا يؤمن بشيء ، أنه أشبه بحجرة خاوية ، وحين يهجم بنفحة عاطفية نحو سيدة من السيدات نراه يأمر بقتلها دون أن يدرى لذلك سببا . ثم يتساءل : « لماذا أقتلها ؟ انه عمل لا طائل تحته ، عمل مشئوم . ولكن ارادتى تقتدى الى نفسى وارثك الخطا برغم علمى بأنه خطأ . اذن فما دام الأمر كذلك فليس أقل من أن أتخلص على الفور من هذه القملة . فالشعور بالنتم خير من التردد الذى لا ينتهى » .

وهنا تتجلى إبادة القلب وفقدان العقل فى مأساة مطلقة للشخصية . فالنفس حين يمتصها الفراغ والحرارة ، تنفجر هى نفسها فلا يبقى بداخلها حب أو عاطفة .

غير أننا لا نستطيع أن نهجد وجود اشتراكات عاطفية فى مسرحيات

مونترلان فهو يختتم مسرحية «سيد سانتياجو» (Le Maître de Santiago) بتأملات في عالم الحب السماوي ، بروح التصور والزهد في أمور الدنيا ليفنى الإنسان في حب الله .

ولقد أخذ عليه النقاد أن هذا الحب لا يصلح إلا لقلة من النفوس المصطفاة ، ومن ثم قد يثير اليأس في نفوس السواد الأعظم من الناس . فكتب بعد ذلك بستة أعوام مسرحية بعنوان « المدينة التي يحكمها طفل » (سنة ١٩٥١) . وإن كانت هذه الرواية غير مشهورة بقدر رواياته الأخرى ، وإن كانت لم تمثل كثيرا مثل أخواتها ، فإنها قطعا خير ما قدم للمسرح من حيث جمال الشعور الإنساني والفهم السليم لشعور الحب بين الإنسان وأخيه الإنسان ، وبين الإنسان وخالقه : ففي المنظر الأخير نرى مدير المدرسة يتحدث مع أحد المدرسين ويبلغه قرار فصل التلميذ الذي يحبه هذا المدرس ثم يقول له : « ماذا أحببت في هذا الفتى ؟ لقد أحببت روحه ما في ذلك من شك ، ولكن ألم تحب روحه بسبب غلظتها الجسدية التي يتميز بالركة والرشاقة ؟ هناك حب آخر نحو المخلوقات نعرفه حين يبلغ الحب درجة معينة في فكرة المطلق بفضائل القوة والديموم والتأثير الذات ، عندئذ يقترب حبنا للمخلوقات من حبنا لله بحيث يمكن القول بأن الإنسان لم يخلق إلا ليوصلنا إلى الخالق . انني أعلم لماذا أستطيع أن أقول ذلك . ليتك تعرف هذا الحب وتختبره في حياتك ، بل ليته يتفتح ويذهب ثم قلبك فيقتادك إلى هذا الحب المجيد الأسمر الذي يصبح أمامه كل شيء فانيا » .

ومن الجدير حقا أن تصدر هذه الفكرة النبيلة السامية عن ذلك العقل الملحد والقلب المتشكك والنفس الفارقة في كبرياتها !

تلك هي أهم اشراقات مونترلان الماطفية في مؤلفاته . غير أن مسرحه يحظى بقسط وافر من النجاح منذ عشرين عاما حتى اليوم . وإن كان الجمهور والنقاد لا يرتاحون إلى بعض آرائه فإنهم يجمعون على جمال اللغة وبراعة الأسلوب الذي يضيف على إنتاجه بهاء يسحر كالتفرج أو القاري . فأشدد النقاد قسوة يقول في مسرحه : « ليس مونترلان سوى أسلوب » .

وهذا الحكم في ذاته ، وعلى قسوته ، اعتراف بعبقريته كأديب وكاتب . وفي الواقع نرى أن جمال اللغة والأسلوب يضيف على حوار الشخصيات روعة ساحرة ويكسيهم عظمة وجلالا .

ولا يقتصر الجمال والتجديد على اللغة والأسلوب وجها بل انهما

يمتدان الى نظريته في المسرح فيقول : « ان المسرحية لا تثير اهتمامي الا اذا كانت الحركة والأحداث الخارجية ضئيلة بسيطة الى أبعد حد بحيث تبدو أنها مجرد سبيل الى الكشف عن قلب الانسان ونفسيته ، كما ان المسرحية لا تستهويني الا اذا كان هدف المؤلف بعيدا عن تخيل أحداث مجبوكة أو الحرص على بنيانها بصورة آلية تقليدية ، بل يجب أن يهدف المؤلف الى التعبير بمنتهى الصلق والقوة والعمق عن بعض خلجات النفس البشرية » .

ولقد كان هذا هو المثل الأعلى الذي رسمه القرن السابع عشر « للتراجيديا الكلاسيكية » ، ولم يحاول مونترلان في البداية أن يستحدث في مفهومها شيئا من هذه الناحية ، فأخذ يستمد موضوعاته من تاريخ البطولة القديم في اسبانيا في روايته « الملكة الميتة » و « سيد سنتياجو » ، ثم من تاريخ إيطاليا في رواية « مالاستا » ، ولكنه لم يلبث أن طرق موضوعات معاصرة بعد أن تحلل من المبدأ الكلاسيكي الذي يحتم رسم شخصيات متجانسة ، مؤثرا أن يترك الشخصيات الرئيسية تتكاثق وسط سحر المتناقضات ، لا تجانس في تصرفاتها ولا انسجام ، بل تحيطها حالة من التخبط والحيرة .

ونظرية مونترلان في هذا الأمر واضحة وحاسمة اذ يقول : « يؤزم بعض الناس أن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يكون مجرد المعالم واضح الخطوط ، ولكنني أرى ان هذا مجرد عرف أو تقليد متوارث ، اذ يندر في صميم الحياة الواقعية أن نلتقي بشخصيات على هذه الصورة الواضحة المتجانسة ، فالشخصيات في واقع الحياة ، اما فقيرة ، فتبدو خطوطها مهزوزة وشاحبة ، واما غنية فتبدو متشعبة متناقضة ، لذا فإن الرغبة في توحيد خطوط الشخصيات وإبرازها في اتجاه واحد متجانس ، ان هي الا تسعى الى رضاء ذوى الذهن الراكب بين جمهور التفرجين ، او محاولة اطاعة الآراء الزيقة التي يفرضها أساتذة المسرح . ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية التي تجعل الأعمال المسرحية جميعا - بما فيها من عدد ضخم من المسرحيات الشهيرة - إنتاجا سطحيًا تمجّه العقليات التعمقة الواسعة الإدراك . وقد تشتهر شخصية مسرحية من هذا الطراز وتخلد في جميع بلاد العالم ، ولكنها تظل مجرد (أراجوز) في نظري » .

وان هذا التطرف في الحكم وهذه اللهجة القاطمة التي يمرض بها مونترلان نظرياته لهى صورة أخرى من كبريائه التي تلازمه دائما .

وهكذا نرى أخلاق الكاتب وشخصيته في مؤلفاته التي تصبح مرآة
لقلبه وعقله . ولقد قال في ذلك القصصى الفرنسى « شاتوبريان » منذ
قرن ونصف القرن :

« اننا على يقين من كبار الادباء قد أودعوا مؤلفاتهم شخصيتهم وتاريخ
حياتهم - ومؤلفاتهم ، فالإنسان لا يجيد التعبير الا عن مشاعر الشخصية
ولا يتقن التصوير الصادق الا لقلبه حين ينسب هذا كله الى شخصية
أخرى في مؤلفاته ، لذا فان أفضل جزء من انتاج الكاتب التعبيرى انما
هو ما يقوم على الذكريات » .

ARMAND SALACROU

إن مذهب « أرمأن سالاكرو » (Armand Salacrou) في المسرح يذكرنا بزميله ومعاصره « جيرودو » (Giraudoux) فكلاهما يؤمن بالاتجاه الحديث الذي ينزع الى الجمع بين عناصر المأساة والمهابة في رواية واحدة ، وكلاهما يرى في المسرح نزعة شاعرية ، فليس لزاما على المؤلف أن يحرص على محاكاة الحقيقة والواقع ، بل له أن يترك تخياله العنان . وكذلك ينظر كلاهما الى المسرح نظرة تهذيبية فلسفية فيبحثان وراء الشعر والخيال المسرحي عن فكرة أو درس يخلصان اليه ، أما عن الصياغة فكلاهما يولي الأسلوب عناية فائقة ، إيماناً بأن للمسرح لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الحديث المألوفة ، غير أن أسلوب جيرودو ينزع الى التأنق الباسم ، والخيال المتفانل . على حين أن سالاكرو يؤثر السخرية اللاذعة والفكاهة القاتمة !

ولشدة حرص سالاكرو على نقاء اللغة وجمال الأسلوب المسرحي نراه يسخر من تلك الجماعة التي تصوغ الحوار صياغة مفككة فيبدو « لعمري أشبه ما تكون بالاختزال ، حينما يفصلون بين العبارات بعلامات التعجب أو النقط الثلاث ٠٠٠ » ، ولذلك ينتمي أسلوب سالاكرو المسرحي الى الأدب الرفيع . هذا الى أنه بعيد عن مذهب الواقعية ويحمل طابع الشعر والفلسفة الى جانب قسط من التحليل النفساني .

وإن كان مسرح سالاكرو يشبه في هذا كله مسرح جيرودو ، فإنه لا يلبث أن يختلف عنه اختلافا جوهريا في أكثر من ناحية ، فإن العالم الذي يدور في فلكه مسرح جيرودو عالم متناسق باسم ، وإن كانت فكرة وجود الله لا تتجلى فيه بصورة مباشرة فإنه تحل محلها قوة القدر التي تبغى دائما الخير للإنسان .

أما مسرح سالاكرو فيلقى بنا في عالم العماء المضطرب حيث يشن ضمير الإنسان ويبحث صيحات الألم والسخط الى اله لا وجود له .

ولا شك في أن هذا الاختلاف يعزى الى طبيعة كل من الكاتبين

ومزاجه ، كما أنه يعزى أيضا إلى اختلاف الجيل الذي عاصره ككل منهما ، فالجيل الذي عاصره جيروود كان قد جاوز الثلاثين عاما في سنة ١٩١٤ . وكانت تظمه روح التفاؤل اذ صعد للأزمات النفسية التي نجمت عن الحرب العظمى ، وكانت تسانده حضارة ومبادئ مطمئنة إلى نفسها .

أما سالاكرو ، المولود في سنة ١٨٩٩ ، فكان ينتمى إلى جيل أحدث سنا ، جيل أصبح نهبا للاضطراب اذ سيطرت على عقله قلاقل التاريخ وحاصرت نفسه ألوان من الأحداث لا يقرها عقل ولا منطق ، فعاش في وسط مذاهب « الوجودية » (l'existentialisme) و « السريالية » (le surréalisme) التي لا تقيم وزنا للعقل أو المنطق ، لذا نرى أن مسرحيات سالاكرو الأولى التي كتبها قبل سنة ١٩٣٠ ، تنشر مبادئ ونظريات قائمة تقوم على التشاؤم ، وكأنها تنبئ بمقدم « سارتر » (Sartre) وكامى (Camus)

ويقينا أن هذا التشاؤم يعزى إلى جو عصره ، ولا أثر لحياته الخاصة على هذه المبادئ القاتمة ، فهو ثرى ينعم بالشهرة والجاه ويمظاهر السعادة !

وتحظى مؤلفاته - وبخاصة بعد سنة ١٩٣١ - بنجاح متالى بالرغم من هجمات النقد التي لا تهدأ .

ولجل مرد هذا النقد إلى أن سالاكرو الثرى الرأسمالى قد بدأ حياته الأدبية محررا في جريدة « L'Humanité » الشيوعية ، ولم يخف اطلاقا نزعه وميوله الشيوعية ، مما أثار سخط النقد وسخريتهم على هذا الشيوعى الرأسمالى !

وقد امتد السخط عليه كاتبا سياسيا إلى كراهيته مؤلفا مسرحيا . وهذا خلط غير مشروع ، فليس من حق الناقد المسرحى أن يسخط على مسرحية لجرد أنه يمقت آراء المؤلف السياسية ! صحيح أن المبادئ الشيوعية خافقة ، ففيها يلوب الفرد في المجتمع ، وتنحدر المعنويات العليا إلى نظريات اقتصادية ، وتنقص الأدبيات ثوب التاريخ ، ولكن الانصاف كان يفرض على النقد أن يذكر ما يتميز به سالاكرو من حب عميق للعدالة ، ونزعة انسانية خالصة ، تكسب مسرحياته حيوية دافعة ؛ ففي الواقع يعتبر سالاكرو مثلا حيا للنفس التي تأبى منظر الظلم أو الشر ، فيرى في الشر بشاعة لا تطاق وفضيحة اجتماعية لا يصح السكوت عليها أو الاستسلام لها !

ومن ثم يفكر ويبحث عن المسئول عن هذا الظلم أو الشر ،

وحين لا يجد هذا المسئول يصبح نهيا لحزن لا يسبر له غور وكأبة لا يعرف لها مدى .

ولقد نشر سنة ١٩٥٤ ، في مقدمة مسرحية « كان الله عليا بذلك » مذكرات عن أسرار حياته وفلسفته ، وتكشف لنا هذه المذكرات عن مدى اهتمامه بمشكلة وجود الشر في المجتمع ، وكيف أن هذه المشكلة قد ملكت عليه عقله ولبه منذ فجر شبابه ، ولا سيما حين يتجسم هذا الشر في آلام الابرياء ! فلقد قرأ في مطلع حياته « حوليات » المؤرخ اللاتيني « تاسيت » (Tacite) وأفزعته قصة فتاة بريئة تحملت ألوان التعذيب والامتهان في السجن ، ثم أمر القيصر « طيباريوس » (Tibère) بخنقها ، وظلت تبعث صيحات الفزع والسخط حتى لفظت أنفاسها الأخيرة ! وظل هذا الصراخ يدوي في أذني سالاكرو طيلة حياته رمزا لسخط البشرية على حماقة الزمن القاسية وفضاظة السلطان الغاشم . ولكنه يأبى أن يجمع في عالم واحد بين فكرة وجود الشر والظلم الاجتماعي ، وفكرة وجود الله . ومع ذلك ينزع الى أن ينسب مظاهر الشر والظلم هذه الى الله بالرغم من أنه لا يمكنه أن يؤمن بوجوده ، انما هو - في رأيه - مجرد لفظ يفرغ فيه سخطه ويصب عليه غضبه .

في سن الثالثة والعشرين ألف أرمان سالاكرو مسرحية « محطم الاطباق » في فصل واحد ، ولكنها لم تمثل قط ، بل لم تكن صالحة للتمثيل ، وتنحصر قيمتها في أنها تعطي فكرة مركزة عن جوهر الأعمال المسرحية القادمة ، فهي تتضمن العناصر التي ستحويها مسرحياته الأخرى: الخيال الشاعري ، والدعابة القائمة والبحث المستعميت عن شيء يعلم أو يعتقد أن لا وجود له ، يسميه الناس « الله » لعدم وجود تسمية أخرى أفضل منها .

وتمر أحداث هذه المسرحية خلف « كواليس » ملهى ليلي حيث تروح وتفسد جماعات الراقصات والبهلوانات والمضحكين المهرجين ، وفي وسط هذا الصجيج ، نسمع شكوك شاب فقد « قطعه الذي يتكلم » ، ذلك القط الذي عثر عليه في قلب « المدينة الكبرى التي تبدو كثيفة فالطر يتساقط فوق أعضاء لا تنطفئ ، والخيول تنساب في الطرقات ، والناس يخطون مسرحين في وسط الليل البهيم » .

ثم يتابع هذا الفتى حديثه : « فاجتزت الشارع تاركا ورائي العدم والفناء يلهثانه ، وكنت أرى آثار قلمي وكأنها آثار الموت تبعت الفزع في نفسي ، وعند عتبة باب من الأبواب ، ينفتح على ممر حالك الظلام ، بدا لي قط صغير ، عليه علامة البؤس الذي يثير الشفقة ، قرفع الى عيني

مثاليتين ، قرأت في بريهما الذهبي علامات اضطراب الضيق وقلق المحنة التي نقرأها في نظرة الانسان الغامض : فتوقفت عن السير واذا بي اسمع صوتا اشبه بصوت الماكر ، ولكنة غيب هادى ، انه صوت القط الصغير البائس يتحدث الى بالفاظ منطوقة ، أسمعتهم ؟ بكلمات ملفوفة .
« لا تبك فأننى أحبك » .

أما عنوان هذه المسرحية « معطم الأطباق » فهو مستمد من الدور الذى تقوم به الشخصيات التى يتالم فى استخلاص الفكرة الفلسفية من هذه المزله الحمقاء التى يتالم فى وسطها ذلك الشاب ، ولقد تخصصت هذه الشخصية فى اضحاك الجماهير بتعطيم الأطباق ، وهى حركة رمزية فى سنة ١٩٢٣ حيث قامت « السيريالية » بمثابة مذهب يقوم على السخف لتطهير الأوضاع أو هدم القيم القائمة وتطعيمها ، غير أن هذا التعطيم لا يتخذ فى فلسفة سالاكرو أى لون من ألوان الغضب أو المتعة ، إنما على الأصح يقع بدافع اليأس ، وكان هذا التعطيم ينشد تحقيق نظام يبدو ضروريا ، ولكنه نظام مستحيل أو على الأقل نظام لا وجود له . ونذكر هنا فقرة من الحوار الختامى بين الشباب ومعطم الأطباق ، وهو حوار يجمع بين الهزل والمعاطفة التى تهز المشاعر حيث يقول الشاب :

الشباب : اذن فأننى قنعت فعلا !

معطم الأطباق : كلا .

الشباب : وهل أنا قريب من احد الآلهة ؟

معطم الأطباق : نعم .

الشباب : اذن هناك آلهة كثيرة ؟

معطم الأطباق : اننى اله الأطباق .

الشباب : اله الأطباق ؟ انت تعظم وتقول : انك اله ! او ليس عمل

الله ان يخلق ولا يعظم ؟

معطم الأطباق (تاركا ثلاثة أطباق تسقط على الارض) : اننى

اخلق قطعا من الأطباق .

الشباب : ولكنك ان كنت اله فلا شك أنك تعلم لفر هذا العالم .

معطم الأطباق : نعم .

الشباب : لقد سهوت ليلالى بأكملها وعينى مركزة فى أنبوبة من

البلور ينعكس عليها ضوء شمعة واعتقدت انه يمكنني ان اتبين الله بين
الوان الطيف جميعا •

معظم الاطباق : هذا ممكن •

الشباب : ولكنني لم استطع ذلك ، وهل تلهو بالاطباق كما يلهو
الله بالذنيا والاكوان كلها ؟ •

معظم الاطباق : واحطم الاطباق كما يحط بك الله •

الشباب : لماذا ؟ •

معظم الاطباق : بحكم المهنة !

الشباب : ألا فاسكت ! لم اعد اربغ في فهم شيء من هذا • اريد الها
صالحا طيبا والا فلا •

(وهنا يتدخل عسكري للطايف المنوطة به حراسة السرح ويتلو
آية من سفر التكوين) •

عسكري الطايف : لقد خلق الله العالم واستراح في اليوم السابع •

الشباب : ولكنني قد قرأت هذه القصة !

عسكري الطايف : صحيح ، ولكن الذي لم تقرأ والذي لا يقول
ولا يتحدث عنه احد هو ان الله بعد ان خلق العالم والشمس والناس
قد نام • ان الله نائم • كان لابد من اله يخلق العالم ، وكان لابد من
سبات الله حتى يولد الشر هل سمعت ؟ ان الله نائم •

(وعندئذ يصبح الشباب في وجه جميع الموجودين) :

الشباب : يجب ان نوقف الله •

(ثم يقول لصكري الطايف) : ابعد عنه في خوذتك •

(ويقول للممثلة التي تقوم بدور منجمة) : وانت في صدرك •

(والى الممثل المضحك) : وانت في ابتسامتك •

(ثم يلود معظم الاطباق حول السرح وهو يصبح بصوت مزعج) :
الله !

وتنزل الستار على هذه الصيحة اليائسة في وسط الظلام •

مسرحية فاشلة ولا شك — فلا فلسفة ولا فكرة جديرة بالمرض امام

الجمهور ، غير أنه وراء هذه السحرية الصاخبة مشاعر من القلق والاضطراب ، وفي وسط هذا الهذيان في عالم الخيال يكمن لوق من الشعر الذي يتفاعل مع العقل ليوقله .

وبالرغم من النقد اللاذع الذي لقيته هذه المسرحية من جمهور القراء ، فقد أظهر أحد النقاد إعجابه بأسلوب هذا الأديب الناشئ وطلب إليه أن يكتب رواية هزلية فألف مسرحية « البرج الساقط على الأرض » (*Tour à Terre*) مثلت ليلة عيد الميلاد سنة ١٩٢٥ فكانت سهرة فاشلة أثارت سخط الجماهير ، ولكن ناقدًا آخر استطاع أن يكتشف من بين الآراء الجنونية التي تعرضها هذه المسرحية صوتًا عميقًا صادقًا يخفي موهبة كامنة وأسلوبًا فريدًا ، فشجع سالاكرو على المضي في التأليف ، فكتب مسرحية بعنوان « كوبري أوروبا » (*Le Pont de l'Europe*)

ولكن مسرحية «كوبرى أوروبا» (*Le Pont de l'Europe*) هذمون كانت بداية نحو المسرح الحقيقي - معقنة ، تلفها سحب من الإدخنة المتصاعدة من ميادى السيريالية ، التي لا تخضع في خيالها إلى عقل أو منطق ، فتزيدها غموضًا وتعقيدًا .

وتدور المسرحية حول قصة طالب يدعى «جيروم» (*Jérôme*) أصبح ملكًا أخرج على بلد صغير وهمي ، فطالب له أن يجمع من حوله شخصيات تتجسم فيها أحلام شبابه ، فكون حاشيته من عضو في الأكاديمية ووزير ووكيل المحافظة وبواب . وجعلهم يقومون على المسرح بتمثيل أدوار حياته التي كان يمكن أن يحيها لو تحقق حلمه في كل حالة من هذه الحالات . فكان يرى نه من الممكن أن يكون كل منهم « جيروم » آخر . وكان من الميسور على جيروم الملك الأخرج أن يحيها هاننا لو انه نسي ماضيه بأحلامه وأوهامه ، ولكنه اندمج في الشخصيات المتعددة التي كان يمكن أن يحيها إلى حد تشكك معه في شخصيته الحقيقية ، فأنتهى به الأمر إلى الجنون .

أما اختيار « كوبري أوروبا » عنوانًا للمسرحية فيشير إلى نقطة التقاء خطوط المترو في محطة « سان لازار » في باريس ، فكل خط من خطوط المترو هناك يمثل اتجاهًا لرحلة مختلفة . ومن المحتمل في نقطة البدء أن تختار هذا الاتجاه دون ذلك . ولكن هذا الاتجاه أو ذاك يصبح ضرورة حتمية إذا ما وقع الاختيار عليه .

وفي هذا رمز رائع للعلاقة بين الحرية في الاختيار وبين الضرورة الحتمية في حياة الإنسان .

وأياماً على ذلك فقد عُثِرنا في البداية أحراراً في اختيار شخصيتنا ، وبعد أن اخترناها ، تقتصر حريتنا على دفعنا إلى جعل قناع شخصيتنا الذي اخترناه حتى نهاية الحياة ، فنضطر إلى قبول النتائج الحتمية التي نجت من هذا الاختيار ، فمتى اتجهنا في خط من خطوط المترو لا يمكننا أن نعود إلى الوراء لنغير اختيارنا ، وإذا ما حاولنا ذلك وقفزنا من القطار لنركب قطاراً آخر فسوف يدهمنا القطار .

فأين نحن إذن من هذه المشكلة ؟ أمّا زلنا في حرية الاختيار ، في الفترة السابقة لتحديد شخصيتنا ، أم أنه قد تم لنا الاختيار ونحيا الآن في فترة الوفاء لهذا الاختيار ، فنقبل حياة تحرم علينا أن نكتشف الامكانيات المتعددة لشخصيتنا ، وألوان الحياة الأخرى التي كان يمكننا أن نحياها ؟

فلننصت إلى ما يقوله الملك الأعرج :

« كوبري أوديا ! انه المسر المؤدى إلى كل أركان الأرض ! »
فالقطار ترحل معاً ثم لا تلبث أن تتفرق ، فهل ستلتقي وجهاً لوجه في الناحية الأخرى من هذه الكرة ؟ حسناً ، حسناً ، في الجهة المقابلة من الكرة الأرضية ان كانت القطارات مستخرج من قضبانها وتتابع سيرها دائرياً كالمرحاة نحو رحلات أبدية لا تنتهي . في المساء ، كل يوم بشمس جديدة وغروب المحتوم ، وكل ليلة بتشكيلة جديدة من النجوم . أه لو تركت نفسي أنزلج بأحدى هذه القطارات التي ترحل ، دون أن يكون في جمبتي اسم لبلد معين ، فأتمدد على العربات الزاحفة ، الرحيل ! الرحيل ! لا كما نشترى منظاراً مكبراً ، إنما نرحل كما نموت » .

إن مسرحية « كوبري أوديا » تعالج المشكلة الرئيسية التي طالها أنقلت الأدب الروائي « أندريه جيد (André Gide) » إذ يقول « إن الاختيار هو إقصاء ما لا نختاره ، ومن ثم يؤدي بنا إلى الفقر والحرمان ، وعدم الاختيار هو انكار لكنه الحياة ولطيفة العمل ، ومن ثم يؤدي بنا إلى الاقلال والإقصاء » .

غير أن سالاكرو يعرض مشكلة الحرية على مستوى عميق فربط بها جوهر الحياة الشخصية : فبطل الرواية - الملك الأعرج - شخص يود أن يكون ما هو عليه وأن يعرف من هو ؟ ومن وراء أقنعه ألوان حياته المكتبة أو المحتملة يبحث عن ذات سامية هائلة ، من ذات أبدية ! ولكنه سعى لا طائل تحته بل لا هدف له ، إذ لا يمكن للإنسان أن يكشف

لفز الحياة ، ومع ذلك يقول سالاكرو في مقدمة كتابه : « لا يمكن للانسان أن يحيا سعيدا الا في عالم قد أدرك سر الحياة الفاضل ! »

ان مسرحية « كوبرى أوربا » ، تحت ثوب الخيال المضطرب ، تخفى دراما الصراع الاليم لمشاكل ما وراء الطبيعة ، وقد اخفت هذه المسرحية أمام الجمهور وأمام النقاد .

أما ائمة المسرح ، وعلى رأسهم المثلان « دولان » (Dullin) « دجونيه » Le Jouvet فقد تنبهوا بصورة قاطمة الى مواهب سالاكرو ، وطلبوا اليه رواية جديدة ، فقدم فى مطلع سنة ١٩٣٠ مسرحية « باتشولى أو فوضى الحب » (Patchouli) ، فاثارت ضجة حولها ، وكانت صيحات الاشتعاز تملو كثيرا على تصفيق الإعجاب ، فلقد أراد بها سالاكرو تصويرا من التلق والمطش اللذين أصبح الشيباب نهبا لهما فى ذلك العصر ، حيث يقدم بطل قصته قائلا :

« انه بطل ضعيف ، لايعرف من الحياة شيئا ، بل لايعرف انه غيبي سعيد ، انما سوف يكتشف ذلك ، ومن ثم يسمى الى تحقيق السعادة . فهو حتى الآن لم يحى الا بين الكتب والدراسات التاريخية ، او بمعنى آخر لم يحى فى الواقع الا بين احلامه .. وفى ذات يوم يعزم على أن يحيا حياته ، ولكنه يعزم على ذلك ليحقق احلامه ، فهو قادر على كل شيء الا على الاختيار ، وهنا مصدر ضعفه ، اذ يبدو له انه حين يختار الما يقضى عمدا شعورا من المشاعر ، وهذا تقصيره للموضوع والتجاء الى أسهل الحلول ، فيبدأ فى دراسة الأمر من جديد ، اذ لا يمكنه أن يفكر فى شيء الا اذا فكر فى كل شيء . فلا يستطيع أن يقنع بشعور واحد ، بل عليه أن يربطه بشعور آخر ثم بآخر حتى ينتهى الى آخر شعور وهو الشعور بكيانه وبحياته ، وهذا شأنه كذلك فيما يتعلق بأرائه ، فهو يتسلق من رأى الى رأى ، ومن فكرة الى فكرة ، حتى يصل الى فكرة الله .. وكلما صعد فى تفكيره ارتفعت اجواء السماء واشتد به اليأس والقنوط . »

ان هذا التشخيص الدقيق لبطل القصة ، والذي لجأ المؤلف الى عرضه فى مقدمة الكتاب ليس دلالة طيبة على القيمة المسرحية للقصة ، اذ كان يجب أن ترسم الشخصية فى وضوح تام فى ثنايا الحوار والاحداث ، دون حاجة الى عرض وتحليل فى المقدمة .

غير أن هذا التشخيص يمتاز بالوضوح ، فهذا الغلام التلق الذى لا يستطيع أن يحدد اختيارا ما ، لأنه يريد كل الأشياء فى آن واحد ،

هذا السلام الذي يؤثر الحلم على الواقع والذي يرفض الحب ليتبين في واقع الحياة واحداث التاريخ ان الحب متقلب وتعمزه دائما العراقة والوضوح ، ان غلاما كهذا له نفسية الطفل الذي لا يريد أن يسلم بحاجة الانسان الماسة الى التفاهم والمراعاة بين أمور الحياة ، فلقد حكم على الانسان في نظر سالاكرو ان يتألم في طريق يجد فيه ان ما هو بشرى ليس على درجة من النقاء تستحق الحب ، وفي نهاية هذا الطريق يرى دائما أن الله يخلف الميعاد .

كانت هذه المسرحية خاتمة المجموعة الكثيرة لمسرحيات سالاكرو .. وأخذ النجاح الراسخ الساحق يواتيه بعد ذلك حين قدم في أبريل سنة ١٩٣١ مسرحية « فندق اطلس » (*Hôtel Atlas*) ويعزى هذا النجاح الى أنه قد زال الحجاب أو سوء التفاهم الذي كان يفصل بين المؤلف والجمهور ، ولقد بذل سالاكرو في ذلك جهدا ملموسا اذ أخذ يتحاشى التعقيد متوخيا البساطة وعدم الحرص على أن ينشد أهدافا هالية أو عميقة ، مكتفيا بعرض قضايا الحياة اليومية ، فتجرد من المشاكل الفلسفية التي تشغل باله وبنى قصته على ملاحظة الواقع . فلقد رأى فعلا « فندق اطلس » في أحد أسفاره في افريقية وتعرف الى مدير هذا الفندق ، وأدرك بحاسته الفنية موضوعا يمكن عرضه على خشبة المسرح وهو : الحالة النفسية في المشروعات الوهمية :

ونرى في القصة أن رجلا يستسلم لاحلام اليقظة ولاوهام الخيال يلهمي « أوجست » (*Auguste*) قد شيد وسط الصحراء فندقا بلا سقف ، وزرع أشجار التين وسط حجرات ذات نوافذ لافلق ، ثم يفحص الرمال التي تحيط بالفندق مؤمنا بأنه سيأتي يوم يحقق فيه ثروة طائلة حين يكشف في هذه الرمال منجم نحاس أو ذلك فضي ، أو على الأقل يكتشف عينا من عيون المياه المعدنية ، ثم نراه يقدم الى صديق له يلهمي « ألباني » قدحا من الماء قائلا :

« تأمل جيدا ، انك في هذه اللحظة تشرب مايجعل منك مليونيرا ، بها هي ذى كاس نظيفة ، اننى أسكب فيها بعض قطرات من شراب الليمون فترى ماء ، ماء العين ، العين المتدفقة من ضيقتى ، انظر ! انه ماء اصفر . ولكن تمهل ، لقد صار بنفسجيا ! ان هذا هو بالضبط التفاعل الكيميائي لمياه فيشى المعدنية ، أعلن عن حسنه العين مثل عين فيشى تجد نفسك مليونيرا ! اننا هنا نحتاج الى رجال ينقلون المشروعات الى رجال أعمال بمعنى الكلمة » فانت ترى اننى هنا بمفردى » .

ان رجل الاعمال بمعنى الكلمة ليس « أوجست » صاحب الفندق
 انما صديقه « الباني » ، انه يتعامل بالملايين ويتحفظ من الأوهام ولا
 ينساق وراء الأحلام . ثم ان بين « أوجست » هذا وبين « الباني »
 تظهر « أوجستين » (Augustine) التي كانت زوج الأخير وأصبحت
 عشيقه « أوجست » المخطئة . وحين مر « الباني » صدفه بفندق
 اطلس حاول أن يردّها اليه ولكنها ترددت في أن تتبعه ، ثم تقرر أن
 تبقى مع « أوجست » الذي يبدو لها أكثر نقاء في أوهامه وأحلامه
 من « الباني » في حساباته وأناقيته الجافة .

وهنا يتكشف مغزى الرواية ، وهو مغزى اخلاقي أو معنوي وليس
 نفسانيا ، وهو ان الحقيقة بشعة والواقع قبيح المنظر ، وان النجاح يواتي
 النفوس ألتى تعطى وتهب نفسها ، وان سلطان المال يفسد القلب .

وبهذه النظرة الى المسرحية لا يصبح « أوجست » عنوانا مضحكا
 لروح الخيال والأوهام ، بل يصبح صورة مؤثرة لروح الشعر . بل
 و «الباني» نفسه كان شاعرا ، وبدأ حياته ينشد مثلا أعلى ويؤلف دواوين
 ناجحة ، وعندئذ أحبته « أوجستين » . ثم أغراه النجاح فأخذ يسخر
 آخرين في كتابة كتيبه ويتفرغ هو لجمع المال عن طريق الخداع والعباية
 الكاذبة فهجرته زوجته .

ويجدر بالذكر ان هذه المسرحية تتضمن جانباً من حياة سالاكرو
 نفسه اذ بدأ حياته كرجل أعمال وحقق أرباحاً طائلة ، لذا فهو يرى
 في «الباني» الرجل الذي لا يود ان يصبح مثله ، ويرى في «أوجست»
 قطعة من نفسه يود ان ينقلها ويصونها .

كما يبدو أنها لا تتعرض لمشكلة وجود الله ، ولكننا لو اعطنا في
 النظر لوجدنا ان سالاكرو لم يقل هذه المشكلة تمام الافعال : فالانجاء
 الى الخيال والأحلام هو هرب الإنسان من الواقع حين يرى حدوده لا
 تطاق ولا تحتمل ، وبعد ان بدأت القصة بهجوم السخرية على الخيـال
 والوهم انتقلت بنا الى تمجيد شاعري للمثل العليا ولروح التفكير في
 المطلق ، . وهذه كلها أمور يشغل بها من يفكر في مشكلة وجود الله .

ولكن ناحية أخرى في آراء سالاكرو تحتاج الى شيء من الايضاح :
 فهو يرى ان النقاء في الوهم أو الطهارة في أحلام الخيال لها معنى آخر
 غير المعنى الذي تتخلده عند صاحب المثل العليا ، فصاحب الأحلام
 والأوهام لا يرجع فقره الي انه يزهد في المال أو لانه منزّه عن الأغراض ،

وانما يرجع فقره الى انه عاجز فاشل : « فاوجست » اللدى فى الاوهام يحلم بالمال ويحبه بقدر مايحبه « الباني » ، ومن يحلم بالثراء والجاه لا يختلف فى شيء عن صاحب الملايين فى حب المال ، انما يختلف « اوجست » عن زميله الثرى فى انه لا مال له ولا جاه ، وهنا نلمس فكرة تصوفية تدخل بنا فى نطاق الزهد ثم نطاق التشاؤم ، وهى فكرة مزينة على سالاكرو : الا وهى ان الاخفاق - ايا كان سببه - يبدو مقرونا بعلامة العظمة : فعندما هبت عاصفة اكتسحت فندق اطلس ، زالت مع الفندق مشروعات « اوجست » واحلامه ، وابرزت عظمة انتصاره ، اذ تقول له زوجه : « لا تياس فرجل مثلك من حق ان يطالب بالهزيمة ، وهزيمتك اجمل وابدع من نجاح الآخرين » .

وتمتد نظرية النقاء والطهر هذه لتملا قلب « الباني » فيعرض على « اوجست » ان يقيم بدلا منه « فندق اطلس » من جديد وان يحل محله فى امبراطورية احلامه ، ثم يقول :

« انما الكسب الحقيقى فى ثبل الاشياء وفقدتها »

فالاخفاق والفشل فى نظر سالاكرو هما سنة الحياة ، وجميع المشروعات الكبرى عرفت الافلاس ، وجميع النفوس المتسامية عرفت الزلزل وذات الفشل ، فالاخفاق فى رايه هو النقاء الاسمى .

ولكنه لا ينفى لنا ان ننساق وراء هذه الفلسفة ، فلسفة الفشل - فنحدد النجاح بمدى الاخفاق ، فان كان مشروع « فندق اطلس » قد فشل ، فهذا يرجع الى سوء تقدير وخلل فى الحكم على الامور ، ومفالة فى الغرور ، وانسحاق وراء الوهم والخيال ..

وانما يصبح الاخفاق عظيما والفشل نبيلنا ان كان مصدرهما تحطيم عمل عظيم او نبيل بيد القدر التى لا راد لقضائها . ومن ثم ليس النصر حقيرا ودنيئا الا اذا كان الحصول عليه بسبيل ملتوية وقذرة ، لاجل غاية وضيعة .

اما رفع شان المهزوم الفاشل لانه مهزوم وفاشل فحسب ، او انقاص قدر المنتصر بسبب النصر نفسه ، فهذا وهو خطير ، وزلل فى الحكم لا يستقيم مع طبائع الامور والفكر السليم .

المرحبة الهادفة عند سالاكرو

حين تخلص « أرماني سالاكرو » من نزوات المفسالة والانزلاق في تيار « السريالية » التي كان يسوقه إليها شبابه حين تخلص من هذه النزوات أخذ يتألق في عالم المسرح ويواتيه النجاح دافقا . فمن ناحية الصياغة أصبح سالاكرو ربا من أرباب القلم ، يتحكم في التعبير ليدفعه بطابعه الخاص ، بعيدا عن التقليد أو الحشو بالتراكيب المطروقة . ومن ناحية الصنعة المسرحية قد أصبح فنانا حاذقا يجيد حيك الأحداث وبست الحيوية في الحوار تاركا الحيل المألوفة التي مجها رواد المسرح في ذلك العصر .

لذا ازداد الأقبال على مسرحيات سالاكرو حين لمس الجمهور أصالة إنتاجه ، وأدرك أنه وراء الدافع الشعري والنزعة الخيالية ، تدن الحقيقة في صور « كاريكاتورية » أو في معان ومزية وأنبثات عاطفية .

وسواء أكانت الملهمة اجتماعية ساخرة أم من نوع « النوديل » (Vaudeville) أو « الفارس » الذي لا يهدف في ظاهره إلا إلى الضحك ، نرى أن المسرحية تتفتح عن عبوة خطيرة وهيبية ، أو كلمة عميقة ، أو حديث يهز المسامح ، وعندئذ ندرك أن الحركة المسرحية تزداد عمقا لتكشف من نية المؤلف الذي لا يرضى لروايته هدفا أقل من دراسة الحياة ومشاكل الإنسان في المجتمع .

لذا يمز على سالاكرو أن يرى بعض النقاد أو القراء يتناولون مسرحيته بشيء من عدم الاكتراث . فيكتب من أجلها قائلا :

« إن ما أحبه إلى المؤلفين وإلى النقاد وإلى الجمهور ، عند مولد رواية جديدة ، هو أن يراعوا الامانة التامة في نقلتهم إلى الرواية ، فيبتعدوا عن الغش أو التضليل ، وبدلا من أن ينظروا إليها كوسيلة للترفيه أو قضاء الوقت ، عليهم أن يتناولوها بروح الرهبة والخشوع إيمانا منهم بأن مصر الرواية وجوه روحها يكمن بين أيديهم » .

ولندكر مثلا للفكرة العميقة التي تتخلل المواقف المضحكة في المسرحية ، ماجاء في رواية «أسرة لونوار» (L'Archipel Lenoir) في ملهاته لا تخلو أحيانا من مواقف قائمة رهيبية ، تلمز أحداثها في رحاب أسرة « لونوار » المريقة ، التي تستغل منذ أجيال بصناعة لون معين من المشروبات الروحية ، ويجتمع أفراد هذه الأسرة ليدرسوا مازقا وقعوا فيه بسبب فضيحة ارتكبها شيخ الأسرة وعميدها ، ويقرر أفراد الأسرة

اقتناع هذا الشيخ بالانتحار لينقذ من العار شرف الاسرة واسم مارة المشروب الذي ينتجونه ، وفي وسط هذه الاحداث المضحكة يعلو صوت ذو نبرة جديدة قائلا :

« كلا ياسيد لونوار ، أنت لست في كابوس ، اللهم الا اذا كنت تعتبر حياتك وحياتنا جميعا ، بل وحيات كل انسان على وجه الارض كابوسا ، وعندئذ تكون جميعا غارقين في كابوس منذ اللحظة التي ادرکنا فيها أننا عالقون على قيد الحياة !

« هل تذكر ياسيد لونوار اللحظة التي تجلت فيها هذه الحقيقة وأنت غلام صغير فهمست الى نفسك بهذه الكلمات : « اننى على قيد الحياة وكان يمكن ألا أعيش .. واتى سوف أموت يوما من الايام ! » - كلا لا تذكر شيئا من ذلك .. انما أنا اذكر هذا كله ، ولقد سقطت مغشيا على حين ادرکت ذلك ، فلقد كان الحمل ثقيلا لاطاقة به لكننى صبي صغير » .

وهكذا نرى أن من أهم خصائص مسرح سالاکرو عرض فكرة عميقة رهيبة بما تتضمنه من مشاكل خطيرة عويصة ، وراء ستار من الدعابة ، ونلاحظ هذه الظاهرة بجلالة في علاجه لموضوع الحب : فهو يعرض في أسلوب يتسم بالاستخفاف الظاهري كل المشاكل التي تدور في فلك الحب ، مثل نزوات الحواس والقلب ، وتقلبات عواطف الزوجين حين ينسيان سريعا - عند أول صلوة - عهد الوفاء الابدي الذي قطعاه على نفسيهما . وعندئذ يطرق المؤلف مشكلة حساسة واقعية ، هي مشكلة **الخيالة الزوجية** ، ولقد افاض في عرض هذه المشكلة في روايته « **لاجل الضحك فحسب** » (*Histoire de Rire*) ، ولندكر أولا العبارتين الحكيمتين اللتين اتخذهما شعارا لهذه المسرحية ، الاولى مقتبسة من الحكيم الفارسي « زاراتو ستر » او (زورو ستر) :

« تعلموا يا اصدقائي الشبان كيف تضحكون اذا رغبتم في أن تظلوا متشاكمين . »

والحكمة الاخرى مقتبسة من الخطيب الفرنسي « بوسويه » (Bossuet) ، من كلمة القاها بمناسبة موت (Molière) حين قال : « لقد انتقل مولير من ضحك المسرح الى محكمة من يدين أولئك الذين يضحكون اليوم لانهم غدا سييكونون ! » .

وهاتان الحكمتان أو الشعاران يمثلان روح سالاکرو المزوجة :

فهو من ناحية ، الهزلي الساخر النقي ينتشي لمنظر تقاهة الناس وتقاهة أحداث حياتهم .

ومن ناحية أخرى هو المصلح الاجتماعي الذي يزعجه انهيار الجمال الخلفي والمعنوي والاستسلام لقبول الفوضى الاجتماعية .

وفي هذه المسرحية الناجحة الالامة ، تتألق عدة مشاهد هي من أبرز المواقف الهزلية في المسرح الفرنسي ، فترى رجلين قد هجرتهما زوجاتهما : فالرجل الأول « جيرار » Gérard هجرت زوجته « أدية » Adé المستهترة الكذابة ، والآخر « جيل » Jules هجرت زوجته « إيلين » العاقلة المخلصة اخلاصا جزئيا ، هجرتهما الزوجتان لأسباب مختلفة ، بل ومتناقضة ، ثم عادتا اليهما : فلم يكن الامر جديا ، فلا الخلاف جدي ولا القلوب جادة في الوصل أو الهجر : فالرجال والنساء متى أسلموا أنفسهم الى نزوات مشاعرهم وحواسهم فقدوا احترامهم القيم وما تستلزمه من الاستقرار ، ولم يقدروا على شيء أكثر من التنقل من نزوة الى نزوة وكانهم يرقصون رقصة « الارابوز » لاجل الضحك فحسب .

والامر الجديد الذي احتوته هذه المسرحية هو معالجتها لمشكلة **الطبيعة الزوجية** بصورة لم يألها المسرح الفرنسي من قبل ، وقد كتب في ذلك الناقد المسرحي « جابريل مارسيل » يقول :

« يبدو لي هذه المسرحية كأنها التصفية الحتمية - بصورة مقصودة ومعتمدة - للمسرحيات الوضيعة التي تعرض الحيانة الزوجية على المسرح الفرنسي منذ ربع قرن تقريبا » .

وينحصر علاج سالاكرو لهذه المشكلة في فلسفة بسيطة : ان الانسان يخضع عادة لاحكام الفرائز والجنس والقلب ، والاحكام والمقتضيات المتلاحقة المتقلبة تقود الى التحرر الخلفي وانطلاق الانانية ، ومن ثم تؤدي الى حال من الفوضى التي لا تحتمل والتي تجلب عادة عواقب وخيمة . ثم يحاول علم الاخلاق ان يجد لها اصلاحا وعلاجاً . ولكن علم الاخلاق لا حول له ولا قوة الا اذا كان في مقدوره ان يقدم للانسان قيما أهم واعظم من شعوره بالمتعة واللذة ، ولا يبقى على ذلك سوى الدين ، ولكن الدين قد انكمش سلطانه في المجتمع الحديث وقد سيطرته على النفوس او كاد يفقدها . ومع ذلك فان الذين انفضوا عن الدين مازالوا في حاجة الى الاخلاق ، ومن هنا نشأت حيرة الضمائر واضطرابها ، فهي لا تعرف ان تتجنب ما يسمى الشر ولا ان تبرر ما يبدو انه الخير !

ونذكر هنا فقرة تفسر بوضوح فلسفة سالاكرو في تحليل الحياة الزوجية ، اذ يحاول زوج ايلين أن يشرح لصديقه سبب فشلها في الحياة الزوجية ، فيقول له :

« انك تستخدم الفاظ الأزمنة الغابرة للحكم على موقف جديد حديث . ونحن نتحدث أخطاء في الحكم كهذه داخل قاعة مجلس الإدارة بأحدى الشركات فانها تؤدي الى افلاس المؤسسة .

« انك تتحدث عن خيانة ، ولكن الانسان لا يخون شيئاً لم يعد موجوداً ، فقديمًا كان الانسان يتزوج ليؤسس أسرة ، وكان يتخذ له زوجاً واحدة الى الابد ، اما اليوم يا عزيزي فان نساءنا لم يعد لديهن احساس بالدين ، ولكن من المخطيء في هذا ؟ ومن المسئول عنه ؟ هل نحن أنفسنا نواظب على الصلاة ؟ كلا . . . اذن ماذا ننتظر منهم ؟ كل ما تبقى لديهن من مبادئ الاخلاق هو « الحب » وهذا اللفظ ، من بين جميع الالفاظ البشرية ، هو الالهة وضوحاً واضعها دلالة واستقراراً ، وأكثرها غموضاً وتقلباً ، اذ أنه في يوم واحد ، يعبر هذا اللفظ عن مشاعر متباينة بل واجبات متناقضة !

هل حاولت ان تشرح لزوجتك بلأى حق وباسم من يجب عليها ان تحبك أنت دائماً ولا سواك ، ولا احد غيرك ؟ ترى لأى سبب ؟ لا لسبب سوى لأن هذا يروقنا ويطيب لنا ! ولا يمكن ان تقوم فلسفة في الحياة على انانية شبيقة الى هذا الحد . »

ان اختيار مثل هذه الموضوعات ، ومعالجتها بمثل هذه الصورة لا يدعنا نشك في النيات التهذيبية التي ينشد تحقيقها سالاكرو ، ومن ثم فهو مصلح اجتماعي ينادى بمبادئ اخلاقية معينة في مسرحيات هادفة .

غير أن المناداة بالمبادئ الاخلاقية لا تقتصر على أن يقترح المؤلف على الانسان نظاماً معيناً لاهداف الحياة وقيمها ، وانما يجب أن نستطيع هذه المبادئ أن تكفل للانسان حريته وتضمن له أن يحيا مطلق الحرية في تصرفاته ، ولقد أشرنا الى مشكلة الحرية عند سالاكرو في مسرحية « كوبرى أوروبا » وكيف أن سالاكرو يرى ان حرية الانسان في الاختيار تتبعها حتمية التصرف للسير في الطريق الذي اختاره دون احتمال العدول عنه . ثم يطرق سالاكرو مشكلة الحرية هذه في جل مسرحياته دون أن يقدم لنا حلولاً واضحة أو منطقية لها :

فى رواية «الجهولة التى من مدينة آراس» (L'Inconnue d'Arras)

نرى شخصا اسمه «أوليس» يقدم على الانتحار ثم يأسف على انتحاره
ويود أن يترك الرصاصة التي مستزعة منه الحياة ، ليوقفها من الأجهار
عليه ، ولكن يقول له خاتمه : « وا أسفاه ! لقد انطلقت الرصاصة ،
ولا قوة في الوجود تستطيع أن توقفها ! . ان الله لا يمكنه أن يوقفها »
فالإنسان حر في تصرفاته ، وحرية التصرف هذه التي يلهو بها الإنسان،
هى الحرية الوحيدة التي يرحب بها الله أيضا ! » .

وهكذا يعبر سالاكرو في لغة هازلة عن مشكلة الحرية مبرزا صورة
العالم الذي خص الله فيه كل إنسان بقسط كاف من حرية التصرف ، لكي
يتحمل الإنسان تبعه تصرفاته ومسئولية أعماله ولكي يكف عن لوم الله
من كل خطأ يرتكبه بمحض إرادته .

وان مسرحية « الجھولة التي من مدينة آواس » قامت بتمثيلها
فرقة « بيبير بلانشار » لأول مرة سنة ١٩٣٥ ، وهى نمط جديد غريب
في المسرح ، حيث يتحكم المؤلف في الزمن ويوجهه كما يظيب له ، فيرفع
الستار عن رجل ينتحر بطلقة من المسدس يدافع قشله في الحب ،
ويفترض المؤلف أن هذا المنتحر يسترجع حياته بأكملها في اللحظة الخاطفة
التي تمثل جزئيا من الثانية والتي تجتاز فيها الرصاصة الجبحة
لتنفذ الى المنع ، وعندئذ يدور شريط الحياة الى الوراء بسرعة جنونية .

ومما يزيد المسرحية تعقيدا ان الشخصيات التي تندمج في أحداث
حياة « أوليس » المنتحر ، لا تكتفى بأن تحيا معه ماضيه أمام المتفرجين ،
انما تنتقل أحيانا الى حياتها الحاضرة لتتناول تصرفات « أوليس » هذا
بالنقد والتعليق .

وهذا التنقل بين الماضي والحاضر يزيل من القصة كل احتمال
لمشابهة الواقع الى حد تدخل معه المسرحية في إطار ماوراء الطبيعة حيث
تغير وتبديل معالم الزمن ..

ولعل سارتر تأثر بهذه المسرحية التي كان شديد الإعجاب بها ،
قبل أن يعكر فى كتابة مسرحيته « الأبواب المغلقة » فاستوحى من
سالاكرو إطار مسرحيته وجوهر أحداثها .

وان أحداث مسرحية سالاكرو مركزة كل التركيز بحيث يتعلم
تلخيصها فى بضعة سطور ، انما يجدر بنا أن نبرز سؤالين رئيسيين
تدور حولهما أحداث القصة : ما معنى الحياة ؟ وما معنى الموت ؟ .

ان « أوليس » المنتحر يتفرد بخبرة فريدة ليقمى مدى قيمة الاشياء ومدى تقافة حياة الانسان : فهو يسترجع جميع الالفاظ التى سبق ان قام بها ليتبين أن الاقوال الحاوية العديمة النفع ليست هى التى تدعو الى الأسف أو الندم ، ثم يستعيد افكاره ، وبعد ذلك يخطط للثام عن افكار الآخرين ، فيقول فزعاً : « لعل كشف الافكار الخفية التى ، تكمن فى قرارة نفوس من نحى ، هو احدى النكبات التى يبتلينا بها الموت » ، ثم يدرك « أوليس » كل شئ : يدرك نواحي الفشل فى الحياة وما نسميه الحب الأبدى وهو ليس سوى أكاذيب عابرة ، ثم يدرك أيضاً خطورة الوقت الضائع فى حياتنا ، فيقول لزميله :

« اتنى على يقين من أنه فى حياة طويلة مثل حياتك - لو جمعنا الدقائق التى ضاعت سدى ، لوجدنا أنها تسمح بلن تقيم حياة كاملة لانسان آخر ، قد تكون اقصر من حياتك ولكنها اجلى واعظم » .

وفى اللحظة التى يعبر فيها الانسان خط الموت نراه يوجه الى نفسه فجأة أسئلة متعددة تتعلق بسر نشأته وأصله وتاريخه السابق الذى يجعله « فيتساءل : « أين أنتم يا أجدادى ويا أجداد الذين يمتد مددكم أربعة اربعة فى كل جيل ، امتد مددكم حتى أصبح يحوطنى بأفق شاسع من الاجداد ؟ ماذا أصبحتم ؟ وماذا كان يدور بخلد ذينكم الكائنين اللذين يجتمعان كل عشرين عاماً ، فى كل ربيع للاجيال ، منذ آدم وحواء ، لينجبا طفلة صغيرة ينتظرها طفل صغير ، لينجب منها هذا الولد الاخير الذى هو أنا ؟ »

ان هذه المناجاة العجيبة مصدرها احساس بالسأم والضجر ، ولكنه احساس لا يتحدر الى التشاؤم العميق ، ان « أوليس » حين يستعرض ذكريات حياته يرى أنها لم تكن دائماً سيئة بشعة ، بل كانت حياته خليفة بان يحيها ، صحيح ان المرأة التى احبها قد خالته ، ولكنها احبته ، صحيح انه نسي غرامياته فى صباه ، ولكنه استمتع بها قسطاً من الزمن ، لهذا فهو يأسف على جنونه الذى دفعه الى الانتحار بسبب لحظة من الالم ، ويود لو استطاع أن يسترد الرصاصة ، ولكن أحداث الحياة لا رجعة فيها .

فلو اساء الانسان الحر استخدام حريته فلا يلومن الا نفسه ،
وليسمكن عن أن يلقى على الله مسئولية أخطائه .

وفى وسط الصورة المهزوزة لنظر تصرفاته فى الحياة ، تبدو له

بعض الذكريات واضحة واضحة واسخة ، هي ذكريات أعمال الخير التي قدمها ، وأبرز تلك الأعمال النجدة الخاصة التي قدمها بدافع الشفقة لامرأة مجهولة يائسة في مدينة آراس ، سقطت وسط حطام المدينة التي دمرتها الحرب ، وحاولت هذه المرأة المجهولة أن ترد إليه نقتة في الحياة وأن توضح له قيمة كيانه وسط مشاكل الحياة ، ثم أخذت تعينه على اجتياز محنته أمام سر الموت الغامض .

إن مسرح سالاكرو غني ، متشابك الآراء ، تتداخل الافكار فيه بعضها في بعض بالرغم من مظهرها الانسيابي المتناسق ، لذا يتعدى الالام الوافي بهذا المسرح في حيز محدود من السطور ، غير انه يمكننا أن نشير الى المعالم البارزة فيه ، وأهمها روح القلق التي تسوده والسعي الدائب المستميت للوصول الى عقيدة يقينية أو ايمان راسخ أو قيم لا ينال منها الشك !

وهذا المظهر القلق وذلك السعي المستميت الذي نلمسه في مسرح سالاكرو يشبهان شمسا معلقة فوق ظلمات مصير الانسان ويؤمسه ولكنها شمس قائمة لاتضيء الظلمات ولا تنيرها ، إنما تصلبها بنارها فتزيدها تاججا !

كذلك حين تصفح مسرحياته نخرج بفكرة أخرى وهي أنه لا يدور في تلك الشيوعية كما توحى ميوه الى هذا المبدأ ، فلا نزعة موصوعية في علاج الامور . ولا أمل متفائل في الخلاص من المشاكل عن طريق القوى المادية للتاريخ ولأجل التاريخ ، بل على العكس : إن مسرح سالاكرو ينتمي الى الفلسفة الذاتية والى فلسفة قلق الوجود ، أي أنه يرتبط بإساسة الحياة الداخلية ، بل انه في نقده اللاذع للمجتمع ، لا يرحم طبقة من الطبقات فيغمرها جميعا في نقده بروح التشاؤم الذي لا عنف فيه ولا كبرياء ، والذي لا يحل في قراراته غثيانا من الوجود أو ضيقا بال مخلوقات البشرية ، إنما يحمل نداء الصفاء وحب النظام ، ودعوة الى التمتع بمرح الحياة ، ومناداة باحترام الانسانية التي تفسدها الحياة وتلوسها بالأقدام .

وهناك أحساس آخر تنطص من «مسرحيات سالاكرو» ، بل والنقاد الذين يأخذون عليه روح الشك والتهمك والاتحاد التي تتخلل مسرحياته لم يغيب عنهم أن يروا في هذه المسرحيات شعاعا من الضوء ينساب من نبع عميق ، ينادى باتضاع القلب وبالتعبد وبالرجاء ، إذ يبدو أن سالاكرو من خلال شكوكه وفي سعيه الى التخلص منها ، قد خلص الى يقين

أيجابى حين يقول : « لكى أحمل حياتى ، كما يفعل المتدين حين يحتفى وراء الأمل فى الجنة ، قد حبست نفسى منذ فجر شبابى داخل فلسفة الحتمية ، وهى فلسفة ضيقة متزمتة ، أى داخل حتمية آلية مطلقة » .
وان هذا التصريح الذى أعلنه بعد نضج خبرته فى الحياة يحملنا على أن نتساءل : لو أن عقله قد احتفى مبكرا وراء نفى قاطع لفكرة وجود الله ، فبمعنى سعيه الدائب فى جميع مسرحياته لحل مشكلة الحرية ومشكلة وجود الشر وعلاقتها بوجود الله ؟ ..

لا شك فى أن التفكير فى الجمع بين الفكر المطلق وبين المادية وادماجهما ، لا يمكن أن يحل المشاكل المتعددة ولا أن يضع حدا للامانى المختلفة التى لا تنتهى ولا تكفى بهذا الإدماج .

ومهما يكن من أمر - فإن هذه الحتمية الآلية المطلقة فلسفة فقيرة ويتضح فقرها حين يتناولها سارتر - الذى يسج به سالاكرو اعجابا قلبيا ، لمعالج مشكلة الحرية فى أسلوب فلسفى حديث وإن روح الجفاف وعدم المرونة - ونزعة الحتمية التى تبدو فى مسرح سالاكرو لا تمزى إلى طابع الشك الذى يفلب عليه إنما تمزى إلى رغبته فى تبسيط المشاكل إلى حد إخضاعها لقواعد وأحكام حتمية ثابتة .. وإن التجاء النفس القلقة إلى الاحتماء وراء مادية مغلقة أشبه بفناء السجن ، تفسر الفشل الحتمى الذى تهبط إليه وثبات النفس وانطلاقاتها ، كما تفسر افلاس المثل العليا ، ومن ثم يستسلم الفكر لهذا الفشل وذلك الافلاس ، بشيء من الارتياح وكأنها نتيجة للصدفة التى لا مفر منها ، ويقوى هذا الاستسلام حين يدرك العقل مدى الفارق الكبير الذى لا حيلة لنا فيه ، بين طبيعة الانسان والطبيعة بمعناها المطلق ، ومدى الفارق أيضا بين مشروعات الانسان واحداث الحياة وصروفها ، وبين امانى الانسان الواسعة وما يمكنه تحقيقه منها .

وفى جو المادية هذا وفى روح الاستسلام هذه ، تتوقع أن تكون المشكلة الرئيسية التى تؤرق سالاكرو ، والحل الحتمى الحاسم لأمور الحياة وما وراء الطبيعة هو الموت .

وحين توفى أحد أصدقاء سالاكرو - الممثل « شارل دولان » ، التى كلمة رثاء أمام جثمانه قال فيها : « ما جئوى كفاحنا ومجهوداتنا ، وما قيمة عواطفنا ومشاعرنا ما دام لا بد لها أن تنمى هكذا ؟ ما الغرض من هذا السباق الموحع الأليم فى تنابها هذا التيه المضم ، حيث يتخبط

الناس فلا يخرج منه أحد الا في فرع الموت ؟ لم اذن كل هذا التموض
وكل هذه المتناقضات لدى الانبياء ؟ .

« حين يأتي دورى فانتى لا أرجو شيئا سوى النسيان والعلم التام،
مثل النسيان والعلم اللذين سبقا مولدى ، أما اذا بعثت فجأة لاملئ امام
الله ، فانتى أنا الذى سألومه على صمته وعلى احتجابه عني ! وصوف
اسأله عن سبب تركه لى مهجورا بلا عون ، اتخبط فى عمى الجهل
والظلام وأقاسى من وحشة الوحدة ! »

ولقد نشرت احدى المجلات الأسبوعية هذه السطور وقراها
المؤلف المسرحى « كلوديل » فرد على سالاكرو قائلا :

« انك تتهم الله بالصمت والاحتجاب ، ولكنه لم يكف عن مناداة
الانسان باعلى صوت منذ آلاف السنين ، فلا لوم على الله ان كان الناس
قد وضعوا أصابعهم فى آذانهم ! »

ولعله من التجنى أن تقول : أن سالاكرو فد أصم أذنيه عن سماع
نداء الله ، لأنه ان كان تفكيره كانسان قد استقر فى إطار فلسفة ضيقة
جافة ، فان رسالته فى مسرحياته لا تنحصر داخل هذا الإطار ، انما
تسرى فيها روح قلقة ، وينبض فيها معنى لا يهدأ ، اذ ملكت على عقله
وليه فكرة تؤرقه وهي مصير بشرية لا تؤمن بوجود الله . فالبشر فى
مسرح سالاكرو - مثله هو أيضا ، لا يؤمنون بالله ، لذا فهو يتسائل -
كما يفعل الأديب الفرنسى المعاصر « مالرو » : ترى ما مصير الانسان
فى عالم انتفى منه وجود الله ؟ لا شك أنه سيفنى ويبيد هو أيضا !

وهنا يختلف سالاكرو من سارتر ، فعلى حين أن سالاكرو يفزع
لمصير الانسان بعد أن انتفت فكرة الله من البشرية ، نرى سارتر يفتبظ
ويشعر بالتمتع والانطلاق حين يتخلص من فكرة وجود الله فى العالم !

ولقد طالب لناقد أمريكى مولج بالاحصائيات أن يحصى الألفاظ التى
تردد باستمرار فى لغة سالاكرو فكانت لفظتا « الموت » و « الله » هى
أكثر الألفاظ استعمالا فى مسرحياته ٠٠٠ ويقول سالاكرو نفسه فى مقدمة
مسرحيته « كوبرى أوروبا » : ان شخصيات مسرحيته هى « انعكاس
قلقه أمام الله » وان مسرحياته انما هى بمثابة نداء مستميت لمعجزة
الإيمان .

ولكن انى لهذه المعجزة أن تتم ؟ كيف تستطيع قصص تضطرب

فيها شخصيات مصنعة وتتم فيها أحداث مفتعلة ، أن تفتح منفذا في ظلمات الضمير الذى يصطدم بواقع الحياة ؟

انه أمل واه بلا شك ، ولكنه أمل يسود مسرحيات مسالاكرو ويتحكم فيها ، بل هو مصدر كيانها ، وعلى هذا الامل قامت مسرحياته ، اذ يقول :

« اما عن نفسى ، ففى لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، اشعر فى المسرح اننى اقرب ما اكون من شاطئ السلام الذى لا يمكن أن ابلغه وأنا خارج المسرح ، فكثيرا ما شعرت باننى وجدت خلاصى ونجدة فى كبريات الأعمال المسرحية » .

لذا فاننا نعتقد أن صيحات السخط والالحاد التى طالما بعث بها مسالاكرو لا ينبغى أن تصم آذاننا عن ذلك الصوت العميق الكامن فى قلبه، الذى يزجر وسط هذا الصخب ليبعث نداء الى كل ما هو مطلق . بل ان عنف صيحات السخط والالحاد التى يبعثها لا يمكن أن توحى به نفس وضيعة ، ولا يمكن أن يصدر هذا العنف عن قلب خلا من حب البشرية .

اما عن مفهومه للمسرح ونظرته اليه ، تلك النظرة التى تربط بالقلق فى دراسة امور ما وراء الطبيعة ، وبالسعى الى التغلب عليها من طريق تصويرها وتجسيمها فى أحداث مسرحية مفزعة - فهى نظرة جدية بالتقدير والاحترام ، اذ تحمل بريق من ينشد المعونة ، ويرجو الخير ، فى اخلاص القلب الذى يشن من الشك ويتلمس نور الحقيقة .

ويزداد احترامنا هذا حين نذكر أن الله وحده هو الذى له أن يحكم على الشرير البائس فيما ياتى وما يدع من اعمال ، وفيما يقبل وما ينبد من افكار !

« الإنسان شخص يتغلب
على نفسه • ويتحقق وجوده
بقدر تحقيقه لحرية نفسه »
سارتر

فلسفة سارتر في مسرحياته

إن النزعة الخلاقة التي غلبت على المسرح في القرن العشرين ، كانت تتجه الى اصفاء الروح الشعرية على الدراما ، والى النزوع من الفكرة الى الرمز ، ومن محاكاة الواقع الى الخيال ، ومن التعبير اللغوي الى التعبير بالحركة والمنظر .

وتنضج هذه النزعة في كبرى الأعمال المسرحية المعاصرة • سواء في إنتاج المؤلفين الذين يهتدون الى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال « موريك » (Mauriac) و « مونترلان » Montherlant مؤلفات الذين تغلب لديهم نزعة الهزلية أمثال « أنوي Anouilh و « سالكرو Salacrou بونري عودة الى احياء تحليل النفس وداسة الخلق وعرض الأفكار التي تتعلق بما وراء الحياة والاحياء • فلا يكتفى المؤلفون بشرح آراء وأفكار مجردة ، انما يعمدون لبحث النظريات الحيوية ومناقشة المقائد الاجتماعية واتارة الجدل ما بين الالحاد والتدين ، وما بين التفاؤل الانساني والاضطراب الوجودي !

وهكذا أصبحت المسرحيات زاخرة بالأفكار الحية ، وخاصة بالعبارات ذات الطابع العلمي والمداول الفلسفي العميق .

وتتولد هذه النزعة الأخيرة في مسرحيات « جان بول سارتر » فتعطي قوة الدراما الغنية بالافتكار والآراء ، وتبرز أهمية المسرحية ذات الرسالة ، أو المسرحية التي تناقش نظرية من النظريات •

ولكن ليس معنى ذلك أن مسرح سارتر يخلو من المنصر الهزلي أو من النزوات الخيالية والابتكار المثير للضحك ، بل على العكس ، فمسرح

سارتر يزخر بجميع الحيل التي يجيد فيها هذا المؤلف الماهر الذي مارس
يخلق الفن السينمائي . إنما يمتاز مسرح سارتر عن أقرانه بأكثر من
هيزة :

فمثلا في مؤلفات « برنشتين Bernstein » و « بورتوريش Portoriche »
نرى أن المسرحية ذات الأفكار والآراء تبدو كأنها ملهات أخلاقية أو اجتماعية
تناقش مشكلة في الأخلاق ، أما عند سارتر فنرى أن الصورة تتسع
فتتحول للمهات إلى مأساة أو إلى دراما تاريخية ، يتخللها عنصر عاطفي
من حين إلى آخر ، ونرى المناقشة تزدد عمقا وقوة ، فتقل نزعتها
الأخلاقية لتحلق في الموضوعات المعنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية
وعلاقات الإنسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الإنسان حين
يخلو إلى نفسه .

وهذا ما نشهده مثلا في مسرحية « الذباب » (Les Mouches)
وهي صياغة حديثة للمأساة الإغريقية القديمة : « إيلكترا » (Électre)
ومسرحية « الأبواب المغلقة » (Huis-Clos) التي تصور لنا الجحيم في
(صالون) حديث يجلس فيه ثلاثة أشخاص يحرص كل منهم على تعذيب
الآخر بأن يفرض عليه عبء وجوده إلى جانبه ، ويرهقه بثقل تعليقاته على
أعماله ، وكأنه قاض يصدر ضده الأحكام وفي الوقت نفسه الجلال الذي
ينفخها فيه !

أما الزمان الذي يدور فيه هذا الحوار فهو زمان معنوي لا حدود له
ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية بالرغم من أن أحداث الماضي تعرض
فيه للتعليق عليها ، وتجري مناقشات في الحاضر ، بل وتوضع خطوط
للمستقبل .

وكذلك مسرحية « الشيطان والله » (Le Diable et le Bon Dieu)
فهي تصور لنا حياة القرن السادس عشر في مظهرها التقليدي ، ثم يناقش
أشخاص رمزيون مشاكل إنسان اليوم في أسلوب حديث معاصر .

ويحدث أحيانا أن يبتعد سارتر عن الواقع المألوف ليندفع بالواقعية
إلى وحشية الهجاء وفضاظة الهجوم ، في هزل مفزع قاتم ، كما نرى في
رواية « الوصي الفاضلة » .

ومن هذا نخلص إلى أن سارتر يجيد استخدام جميع أساليب
المسرح الحديث في خلق الزمن المسرحي وجمعه ومساحته ، كما أنه يجيد
انتقاء اللفظ واختيار التعبير في قدرة رائعة ، بل يمكن القول بصفة عامة

بأنه يجيد جميع الأساليب المسرحية الحديثة ماعدا الأساليب التي تخلق الحلم الشعري ، والتي تثير العاطفة المنتمشة ، والتي ترد في النفس انشاما عذبة رقيقة .

فالطابع الشعري الذي يود سارتر أن يضفيه على نثره يجعلنا نحس بأن شعره في جفاف الصخر الجليود ، وصريف العجلة التي تدوس وتحطم ، وإذا ما لاحظنا انبثاقات نادرة من العاطفة ، يحس منها المتفرج بأنه يسمع صوتا يشبه ضحك الشيطان .

ولكن قد يقول قائل من معجبيه : انه شعر على أية حال . أجل شعر ، ولكنه لا يكفي لاتعاش هذا المسرح الفكري البحت أو ادخال النسيم الرطب على المناقشات الجافة التي يسود فيها اللفظ فيضرب ويحول ويحول ، حاملا بمفرده شحنة الفكرة ، فتصبح المسرحية مسرحية فيلسوف .

ولم لا ؟ - فان كان الناس منذ نصف قرن تقريبا لا يقرون أن يتحول المسرح الى منبر للثقافة أو التلميم، فانه من المفالات أن نحرم مؤلفي العصر الحاضر حقهم في أن يفكروا تفكيراً عميقاً وأن يقدموا مسرحيات تبعث على التفكير العميق .

فالواقع أن حوار سارتر يتخطى خشبة المسرح ليهيئ المتفرجين هذا ، وقد استأثرت بعقولهم أحداث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشكلة التي يعرضها وإن كان سارتر كروائي أو قصاص يبعث أحيانا على الملل ، فانه كمؤلف مسرحي بعيد عن ذلك ، بل ان مسرحياته تعتبر في نظر الكثيرين أقوى جزء في انتاجه الفني . ولا غرو في ذلك ، فالمسرح يتيح خير وسيلة للتعبير أمام فيلسوف وجودى ، اذ يقدم له في رحابه أفضل الامكانيات حين يعرض مشكلة أخلاقية ، لا عن طريق شرح المبادئ وتلخيص صحة ما يراه منها ، انما عن طريق تحليل المواقف وخلال الشخصيات التي تتكلم وتتحرك أمام الجمهور .

فمثلا في رواية « الأبواب للفتنة » ، يتسنى للشخصيات الثلاث التي عليها أن تشرح لنا معنى الجحيم ، أن تحيا على المسرح تلك التجربة النظرية لوجود تجرد من الحرية والإرادة ، واقصر على حياة الضمير وحده . فنرى كيف تتنوع كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث أمام الجحيم وعذابه لأنها أصبحت مجردة الا من نفسها ، فتدين نفسها بنفسها ، ويدنها كل من الشخصيتين الأخريين .

وهكذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة ، بفضل الحركة المسرحية ، أن تجعل المتفرج يتفهم بل ويمثل الفلسفة التي يهدف الى شرحها المؤلف ، فيشهد ويلبس الطامتين اللتين تكب بهما الجنس البشري في نظر سارتر وهما : حماقة الوجود المطلقة ، وسوء نية من يرفضون الاعتراف بهذه الحماقة !

وان سارتر مؤلف « الكيان والعلم » لا يفتأ يندد بهاتين الطامتين في غير ما هودة ، تلك هي الناحية الممتعة السلبية من مسرح سارتر .

اما الناحية المشرقة الايجابية فهي الاشارة بالانسان الحر ، او على الاصح ، بالتضال المرير الذي يمتلئ في داخل الانسان للتغلب على تيارات الطبيعة وقيدو التاريخ ليخلق طليقا في جو الحرية .

ويجدر بنا هنا أن نحاول أن نستخلص من مسرح سارتر فلسفته الاصلية بالرغم من التعقيد الذي يحوطها ، فهي تدور حول فكرة رئيسية وهي :

ان عالم النفس ، عالم الايجابية : عالم المادية : هو عالم الكيان ، هو العالم الزاخر النقي من الشوائب ، هو العالم الموجود . غير أن شيئا آخر موجود أيضا في هذا الكيان . هو ضمير الانسان . وضمير الانسان هذا يخلق في الكيان فجوة وفراغا وعلما .

ان هذا الضمير هو مسافة في هذا العالم الموجود . وفي نطاق هذه المسافة تدلف الحرية ، فالحرية اذن تتجلى وتتفجر في هذه المسافة ، أي في الفراغ وفي فضاء العلم . فكيف يمكنها اذن أن تكون وثبة نحو المثل المتحررة ونحو كل ما هو مطلق ؟ كيف يمكنها اذن ألا تنحدر الى القلق والشك والفوضى ، من الناحية العملية ، وإلى الاضطراب والسام واليأس، من الناحية النفسية ؟

فكون الانسان واعيا مدركا ، معناه أنه يناقش الأشياء والأمور الموجودة . كما يناقش كيانه ذاته ، فينقاد بطبيعة الحال الى التشكك في ذاته ، ومن ثم الى انكار ذاته وانكار العالم حتى يصل الى العلم .

وهكذا تبدو هذه الحرية التي ينادى بها سارتر أنها في أولى صورها تنحصر في عدم كل شيء وفي انكار كل شيء الا القدرة على الانكار وعلى انهدم . ومن ثم ينتهي التفكير الى هذه الرغبة في الحياة بالفناء كل سبب يبرر الحياة . ومن هنا تنشأ « الرغبة في القرب » أو « الغشيان » — وهو

عنوان إحدى مسرحيات سارتر - وهو شعور الإنسان بأنه زائد على حاجة المجتمع ، لا يرغب أحدهما في الآخر ، وأنه « يشرب نفسه دون أن يكون طمآن ! » .

وعلى هذا النحو يبدو أن فلسفة سارتر في حرية الوجود الاحتمال تميل إلى اليأس وإلى الانتحار !

غير أن سارتر ، شأنه في ذلك شأن الكاتب المسرحي الفرنسي « كامو » (Camus) ، لا يرغب في نشر فلسفة تدعو الإنسان إلى أن ينكر ذاته وإلى أن يبيد نفسه ، فهو يريد لهذه الحرية المميلة ، الداعية إلى اليأس أن تكون خلاقة وأن تكون مبعث القيم وقوة تصدر عنها الأعمال والتصرفات .

فالإنسان في نظر سارتر ، كما هو في نظر نيتشه ، « شخص يتغلب على نفسه » ، فهو في نهاية الأمر حرية نفسه ، يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه ، ويقدر ما يجعل من هذه الحرية مبدأ تسيير بموجبه الأمور والأشياء جميعا ، ويقدر ما يطبق هذه الحرية على سيرته وتاريخه ، وعلى التاريخ كله بصفة عامة .

فالإنسان الحر ، في رأي سارتر ، هو الذي يتحمل مسئوليات نفسه في الوضع الذي تلقى فيه تيارات المصادفات ، وهو الذي يكسب مصيره معنى معيناً ، يتصرف مطلق من ضميره ، تابذاً كل ما يزيّف الضمير من خرافات وعقائد وهمية وسلطان على الفكر .

ولا شك في أن هذه مهمة عسيرة على الإنسان ، فإن كان لابد للإنسان من الحرية ليكون له وجود ، فلا بد لهذه الحرية أن تخلق له القيم لكيلا ينتقل إلى الإنكار والهمم ، ولكن كيف تستقيم الحرية مع قيود هذه القيم التي لا أساس لها لأنها من صنع الحرية نفسها ؟ وهكذا تتألم الحرية في صراعها ! وسارتر نفسه لا ينكر صعوبة هذه المهمة على الإنسان ، إذ يقول في كتابه « الكيان والعلم » :

« إن الإنسان هو الكائن الذي به جميع القيم . وتضطرب حرته وتتألم إذ ترى أنها الأساس الذي لا أساس له لهذه القيم » .

ويقول أيضاً في « سن الرشيد » :

« إن الإنسان يقف بمفرده وسط سكون موحش مفزع ، بلا عون

ولا غير ، فقد حكم عليه أن يقرر مصيره دون وجعة ممكنة ، كما حكم عليه أن يكون حراً الى الأبد » .

ومن هذه الفلسفة ، من هذا الجدل الذى يبدو عنيفاً فى تكوينه وبنائه ، خفيفاً شائقاً لتحرره من سلطان العقائد التى تواتر التسليم بها ، كان يجب أن ينشأ لون مسرحى جديد ، لون يختلف عن المسرح الاغريقى الذى كان يصور القدر بصورة ارادة الآلهة المطلقة التى لا راد لقضائها ، او بصورة سعة الكون التى لا تقهر والتى ينبغى النزول على حكمها والخضوع لتوأميسها ، وهو أيضاً لون مسرحى يختلف عن المسرح الكلاسيكى الذى يقيم فى وجه النزوات والرغبات الفردية ، ارادة تقوم على انشعور بالواجب أى على الاعتراف بالقيم .

وهكذا كان موقف الانسان مختلفاً فى هذين اللونين المسرحيين : فبينما نراه فى الأول دمية فى يد القدر ، كما يقولون ، لا فكأن له من حكمه وسلطانه ، اذا به فى المدرسة الكلاسيكية دمية فى يد التقاليد التى تقوم على احترام العقل وتقديس الواجب والأوجب .

ويجىء مسرح سارتر ، فى عالم لا يسوده العقل أو الواجب ولا تحده المعالم أو الدلائل ، فيبرز فيه الضمير المطلق الذاتى ليصبح المسرح الذى يعتبر هذا الوجود حماقة فيندد بها ، وينادى بالحرية المطلقة .

ومسرحيات سارتر جميعها تستند الى هذه النزعة تدعما وتربط فيما بينها بصلة عميقة وطيبة . فلا تخلو رواية واحدة من صورة من صور صراع الحرية فى حياة الانسان :

فمسرحية «الدباب» هى العمل الفاض الباهظ الثمن الذى تقوم به الحرية حين تتكفل بالعمل وتلتزمه .

ومسرحية « الأبواب المغلقة » هى آلام الحرية التى أضحت نكساية لا طائل تحتها ، اذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به ، فاختنت تلتهم نفسها اذ لم يعد لديها براهن تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل .

ومسرحية «الأيدي القلوة» (*Les Mains Sales*) صورة أخرى من الآلام ، ألم حرية الارادة فى ضمير انسان ارتكب جريمة ولكنه لا يعترف بالدافع الى ارتكاب الجريمة لانه أقدم على عمله هذا بقطرة العاطفة لا بعزم ارادى .

ومسرحية « الشيطان والله » هي مأساة الحرية في صراعها لتبذل
العقائد ، مأساة الخير والشر ، الله والشيطان ، الجنة والنار ، تلك
الاعتقادات التي تعوق - في رأى سارتر - ضمير الانسان عن المجازفة
بإتخاذ قرارات تحدد موقفه طيلة وجوده في هذه الدنيا .

ومسرحية « الموصى الفاضلة » (La P. Respectueuse) هجوم على
سوء النية وخاصة لدى مدعى الثراء ، حين يحيد سوء النية هذا بأعمال
الحرية فيحيلها الى مصالح الطبقات التي تستتر وراء واجبات الاخلاق .

وهكذا يبدو لأول وهلة ، عند دراسة مسرح سارتر ، أنه
« مسرح الحرية » وان كانت فكرة الحرية فكرة رئيسية في جميع أعماله
المسرحية . فان هناك ناحية أخرى ، وثيقة الاتصال بفكرة الحرية ، ولا تقل
عنها خطورة وأهمية في بناء فلسفة سارتر المسرحية ، وهي مشكلة
علاقة الانسان بالآخرين .

ولكننا نعلم أنها مشكلة جوهرية في كل فلسفة وفي كل لون من
الوان الادب لأنها تقوم على أساس التجربة الخطيرة التي تجتازها النفس
حين تخلو الى ذاتها ، وهذه التجربة هي : الاعتراف بوجود كائن آخر ،
والتمعق في فهم هذا الكائن الذي هو أيضا ذات وضمير وحرية .

وغنى عن البيان أن علاقة الانسان بالآخرين متشابكة يغلب عليها
اللبس والتضارب . فهي خليط من الخلافات والتوافق ، ومن الجفاء
والتضامن ، ومن التنافر البغيض والتجاذب المرغوب .

ويبدو أن مسرح سارتر يبرز الناحية السلبية في هذه العلاقات ،
فيصنع في تصوير الوحدة الساخطة للنفس الجريحة في شعورها ، وقد
أسلمت كيائها للآخرين .

هذه حقيقة واضحة في مسرح سارتر . غير أن الابواب كلها لم
تغلق ، وحرية الفرد لا تتم حتما في إخضاع الآخرين ، بل ولا تتحقق دائما
بإبعاد الآخرين ، ونبذهم : فالفرد عند سارتر لا يستأثر بالجماعة ، بل
هو يميل اليها الى حد ما ، ولكن الى أى مدى يصل الانسان في معيه الى
الاندماج في الجماعة ؟

هذه ناحية من فلسفته يلقى عليها مسرحه ضوا كافيا يتيح لنا
الاجابة عن هذا السؤال . وسوف نعرض الآن لدراسة « علاقة الانسان
بالآخرين » في فلسفة سارتر المسرحية .

« الجحيم هو زوال المحبة »

« من قلب الانسان ... »

« الجحيم هو الآخرون »

(مساتر)

« علاقة الانسان بالآخرين »

عرضنا فى الموضوع السابق لنظرية الحرية فى مسرحيات سارتر باعتبارها ركنا أساسيا فى فلسفته ، وهنا نعرض نظرية أخرى مكملة الأولى وهى « علاقة الانسان بالآخرين » .

ولكى نفهم نظرة سارتر الى هذه العلاقة كما يصورها فى مسرحياته ، يتعين علينا أن نتأمل أولا مسرحية « الأبواب المغلقة » التى تقوم على تحليل العلاقة المعنوية التى تنشأ بين انسان وآخر . والمفهوم من « الآخر » عند سارتر هو الانسان الذى تقوم بيننا وبينه صلات وعلاقات ، أى انه ليس بالعدو أو بالحصم أو من يشبههما ، وإنما هذا « الآخر » هو الذى يحيا الى جانبنا ، ومن ثم - كما يراه سارتر - ينكر علينا حريتنا أو يكتسها بمجرد انه صورة أخرى منا ، ولانه كائن ذو حركة وفعالية فيهيبط بنا الى الموضوعية السلبية .

والمنظر فى مسرحية « الأبواب المغلقة » كله رموز معبرة تهدف الى تصوير حياة الجحيم كما يراها سارتر ، اذ يرفع الستار عن صالون مألوف الجمال ، به ثلاثة مقاعد وثيرة ، وقطعة من البرنز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لصفحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما أن الصالون خال من أية امرأة أو نافذة ، له باب قد أغلق من الخارج بالمزلاج وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال .

وهذه الرموز كلها تخلق بمدلولاتها عالما منفردا ، لا يقيم وزنا للانسان ولا يكثر بأن يقيم له أدنى عون أو تقدير : فقطعة البرنز فوق المدفأة تمثل الجود ، أو هى تمثل الذات أو أعماق النفس وترمز الى الحال التى لا يمكن مطلقا أن يكون عليها الانسان ، حيث أن الانسان كائن واع ومندرك ، ولكن تلك هى الحال التى يصير اليها الانسان فى نظر الآخرين وفى ضميرهم حين يشلون حركته ويهيطون به الى جمود المادة . كما أن عدم وجود امرأة يرمز الى أقصى ما يصل اليه سوء النية ، فالانسان يحتاج

الأن يتأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جلال وتوهمه بأنه تماما على الصورة التي يعتقد أنه عليها •

فالمرأة في حياة الإنسان إنما هي بمثابة التنفس الذي يشبع أوهام النفس ويرضى غرورها ، وهي المخرج الذي يتلمسه الإنسان للهروب من القبح الذي يخشاه •

ولكن في جحيم سارتر قد انتفى هذا المخرج : فلن يستطيع الإنسان أن يرى صورة نفسه إلا في طيات نفسه وفي أعماق قلبه ، وذلك بأن يتعمق فحص ضميره ثم يفهم ما يدور في ضمير الآخرين ، لأن الآخرين يحكمون علينا بأن نظل إلى الأبد على الصورة التي استقر حكمهم على أنها صورتنا •

وان هذا «الصالون» الذي يخلو من أي منفذ كما يخلو من أي لون من ألوان المشاغل التي تقتل الوقت - يرمز إلى يؤس الحياة البشرية حين تعجز عن العمل والحركة فلا يبقى أمام الإنسان إلا أن ينطوى على نفسه يفكر فيما يجري في ثناياها ، وهو دائسا أمر اليم ، ولا يستطيع إلا أن يستسلم لتفكير الآخرين ويخضع لرأيهم قيسه وحكمهم على أحداث حياته ، وهذا أمر لا يطلق أبدا •

أذن جحيم «الأبواب المغلقة» صورة لدى العذاب الجهنمي الذي نلقاه في حياتنا على الأرض عندما نواجه الآخرين وعندما نتعمق فحص ما يدور في سرائرنا •

ولقد احتفظ سارتر في مسرحيته هذه بظاهر المفهوم التقليدي الذي لدينا عن الجحيم : فأحداث الرواية تجري بين أفراد من المفروض أنهم موتى ، ينتمون إلى عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور ، ومن ثم يلجأ سسارتر ، في شرح نظريته إلى وضع فرض يصل به إلى اثبات هذه النظرية ، فثبانه في ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة حين يلجأ إلى الفرض لدراسة حالة أو نظرية •

فأفهم ما يميز الإنسان « الموجود » على قيد الحياة أنه حر مدرك يسي ما يدور بداخله وما يجري حوله ، كما أن أهم ما يميز الإنسان الميت هو أنه لم يعد حرا ، إذ لم يعد أمامه أن يختار بين أمرين أو أن يبحث في نوع التصرف الذي يقدم عليه ، وهكذا قد تحدد مصيره ولم يعد شخصه إلا ما كان عليه قبل أن يموت ، أما وقد انتهى أمره فقد أصبح من الممكن تعريفه وتحديدته • وهنا يفترض سنسارتر جدلا أن

الإنسان بعد الموت مدرك واع لحياته الجديدة، ويلجأ الى هذا الغرض ليصور لنا نوع الآلام والعذاب التى يحس به الإنسان ، مما يتيح لنا أن نفهم أى نوع من الألم يقاسيه الإنسان « الموجود » على قيد الحياة بسبب وجود الآخرين بجواره ، وما يترتب على ذلك من آلام تقييد حريته أو سلبها .

وعلى ذلك نرى شخصيات « الأبواب المغلقة » موضح ليس ، إذ أنهم قد احتفظوا بنزعاتهم وشهواتهم ، ثم بأرائهم ووساوسهم كأحياء ، فيتبادلون فيما بينهم علاقات الحب أو البغض أو الرغبة . ومع ذلك فإنهم موتى لا حياة لهم سوى حياة الماضى يجرونها وراءهم ويتعلمون اليها كما يتطلع للفرج الى مسرحية لا يملك أن يغير شيئاً من أحداثها . وهكذا يتألمون لشعورهم بأنهم مبعدون عن مسرح الحياة ومحسورون فى نطاق لا يستطيعون له تبديلاً .

وفى مسرحية سارتر هذه يحدث انتقال بين المشهد والمشهد ، وبين الحوار والحوار ، انتقال من الحياة التى نحيها الى الموت ، موت فيه وعى وإدراك ، وانتقال من الكائن الواعى الحس إلى الوعى المجرد من الحركة والحرية . وبين هذه الانتقالات كلها تقوم وحدة المسرحية على رابطة واحدة هى تحليل العذاب الذى يشعر به الشخص الذى يصبح موضوع فحص أمام عيني نفسه وأمام أعين الآخرين .

وان كانت هذه المسرحية تقوم على شخصيات ثلاث فإن كلا منهم له قصته وحياته الخاصة .

فالشخصية الأولى هى « جارسن » Garcin الصحفي الاديب ، وهو يحكم مهنته بعيد النظر ، ناقد الفكر ، لذا فإن الجحيم بالقياس اليه هو هذا الوجود الجامد الذى يحتم عليه أن يتأمل نفسه ويحاول تفهمها ثم يحكم على نفسه بناء على ماكانت عليه : « قديماً كنت أعمل وأنصرف » . أما اليوم فلم يعد أمامى قرار اتخذه فلقد تم الاختيار : « لست يا جارسن شيئاً آخر سوى حياتك » . وحين يخلو الإنسان من امكانيات العمل والتصرف يصبح عندئذ ضميراً شيئاً تمساً .

والشخصية الثانية هى شخصية « إينيس » Inès التى كانت على الأرض امرأة ملعونة ، خانت إحدى صديقاتها فاختطفت منها زوجها ثم حملت هذا الزوج على الانتحار . انها ذكية شريرة لا خلاق لها ولا حياة ، لذا فهى الوحيدة التى تجد فى الجحيم أنسب مكان لها ، ولكن هذا الجحيم يشبه بالقياس اليها الحياة التى كانت تحياها ، فما زال يطيب لها أن تبست

«للم في نفوس الآخرين • ولم تعدل عن رغبتها في الوصول الى كل شيء وامتناعه ، ولكنها على الاقل ليست سيئة النية ، أى انها لا تحرص على أن تفهم نفسها على خير مما هي عليه ، بل تفهمها على حقيقتها تماما ، وبذلك لا تعطى الآخرين مجالا ليكشفوا لها عن خبايا كامنة قد غابت عنها ، بل هي التى تلقى عليهما نظرة قاسية عميقة الى حد يضطران معه الى أن يفهما نفسيهما على حقيقتها ، ومن ثم تجملهما يجمدان تحت وطأة مصرهما •

ولهذا كله فهى أول من يفهم معنى جحيم «الابواب المغلقة» حين تقول: « لا يوجد عذاب جسدى ، أليس كذلك ؟ ومع ذلك فنحن فى الجحيم ! اننا لا نتنظر مقدم أحد مطلقا ، منظرل معا وحدنا حتى النهاية ! هذا صحيح حقا ، ولكن يبدو أن هناك شخصا ينقصنا فى هذا المكان : وهو الجلال (...) كأنهم حققوا بذلك وفرا فى المواقفين ، فالمعلماء (الزبائن) أنفسهم هم الذين يتكفلون بالخدمة كما يحدث فى المطاعم التعاونية ! » .

اما «ايستيل» Estelle الشخصية الثالثة والاخرة ، فهى أكثر سطحية وأقل ذكاء ، انها الطفل المدلل أو الزوجة الدمية ، يتوارى فسادها وراء المظاهر الحلاية الممتعة ، فلقد أسلمت نفسها كلية الى المواراة وسوء النية . فى الواقع كان لها عشيق وأنجبت منه طفلا اضطرت الى قتله للتخلص منه ، ولكنها تشعر بالحاجة الى أن تقدر نفسها وتحترمها ، وان تنظر الى نفسها على أنها شريفة جديرة بالاحترام والتقدير ، وتود أن ترى نفسها دائما فى زينة الابهة وحفلات التكريم •

تلك هي الشخصيات الثلاث التى مستنور بينها دراما وثيقة قوية ، تنفذ الى صلب الحياة الخاصة • وتتكفل كل شخصية فى هذه الدراما بتعذيب الشخصيتين الأخرين ، ثم تتعذب وتتالم بنورها بسبب هاتين الشخصيتين •

واذا أنعمنا النظر فى رواية «الابواب المغلقة» رأينا أن سارتر يعرض علاقة الانسان بأخيه الانسان على أن كلا منهما جلال للآخر فى ثلاث صور •

فتوجد أولا فكرة التزام ، بمعنى أن مجرد وجود الانسان الى جوار الآخر ليس الا عبئا ثقيلا على كاهله •

ثم فكرة سوء التفاهم التى تتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشرى •

واخيرا فكرة الحكم أو رأى الآخرين فى الانسان وحكمهم عليه خربه لارب •

أما فكرة التزاحم فتزداد إيلاها متى كانت الصدفة هي التي تجمع بين الناس دون أن تربط بينهم أية مطابقة في الأوزان أو الميول ، لذا تقم « جارسن » بنصيحة حازمة حين قال : « فليزلم كل واحد مكانه على المقعد ويظل صامتا » ومن الطبيعى أن هذا لم يكن ممكنا ، فلم تستسلم المراتان للصمت أو للبقاء جامدتين فى مكانيهما ، مما كان يحصد من ألم التزاحم لو اتبعنا تلك النصيحة ، ولكنه لم تنقض دقائق معدودة حتى نشب الخلاف وتجسم سوء التفاهم .

وهو الصورة الثانية التي يبدو بها الإنسان جلادا للآخرين ، ويغذى هذا الخلاف أن كل فرد من الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يعطيه إياه . وهكذا يحاول « جارسن » أن يصرف « إيستيل » عنه إذ أنها لا تستطيع أن ترى رجلا دون أن تسعى إلى كسب إعجابه ، ولكنه يشعر بملل الوحدة فيحاول أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، فيقربها إليه ، مما يثير لهيب الغيرة فى نفس « اينيس » . ولا تلبث أن تبعث « إيستيل » اللئلى فى نفس « جارسن » بسبب ثروتها ، فتخيب ظنه لانه كان يود أن ينال منها ما هو أبعد من إشباع الرغبة الجنسية ، ألا وهو العطف الذى يعينه على تحيل ما هو فيه . فإذا بها لا تكتثر بتقديم العون له ، بل لا سبيل لها إلى ذلك ، لأنها لا تفكر إلا فى إيذاء شعور « اينيس » بما تبديه نحوها من مظاهر الاحتقار لأنها تحرص على أن توهم نفسها بأنها سيئة ارمستراطية .

أما « اينيس » التي لا تقنع إلا بإيلاهم الآخرين ، فهى من بين هؤلاء الثلاثة ، الحيرة فى فن التمذيب ، فتكره « جارسن » على التسليم بأنه جبان ، وتضطر « إيستيل » إلى الاعتراف بأنها حشالة قلرة ، وعندئذ تبرز فكرة الحكم وهو الصورة الثالثة والاخيرة التي تجعل من الإنسان جلادا للآخرين .

فيبدأ كل فرد فى الشعور بالآلم إذ يرى فى الآخر قاضيا لا يرحم ، وخاصة « جارسن » لأنه إنسان قلق ، لا يثق بنفسه ولا يطمئن إلى صفاء ضميره ، فلقد سبق له أن اشترك فى بعض المعارك وأوهم الناس انه مات بطلا مدافعا عن عقيدته ومبادئه ، ولكنه فى الحقيقة ، أعدم لهربه من ميدان القتال ، وأطلقت عليه النار فى أثناء محاولته اجتياز الحدود إلى البلاد الأجنبية ، لذا فهو يخشى أن يعرف بالجبن ، ويغلب عليه الظن أن أصدقائه يعتبرونه جباناً ، لذا فهو محتاج إلى أن تبتعد عنه الانظار ويتحاشى تركيز الأعين فيه ، كما تتركز الدبابيس فى الفراشة المحنطة لتثبثها فى وضع لا يتبدل ، ومن ثم تدينه الانظار بهذا الحكم الصارم الذى لا رجعة فيه ،

وكانها تنادى صارخة : كان جارسن جيانا • ولكن لا حيلة له فى وسط هذا الجمود وقندان حرية التصرف ، فيجده الآخرون من كل مظهر مضلل ، ليحكموا عليه ، وقد أصبح أمامهم عمقا يسبرون غوره • وكنت صماء لا تتحرك ، شأنه شأن قطعة البرنز المائلة أمامه ، فتقول له «أينسى» : «أتت جيان با جارسن ، جيان لأننى أريد ذلك ، نعم أريد ذلك ويطلب لى ان أصدر عليك هذا الحكم ! ان جارسن الجبان يضم بين ذراعيه أيستيل قاذبة ابنها ! »

لم يعد هناك مجال للتحايل على الحقيقة أو مواراتها ، ولا مجال للهرب : فالشخص يصبح عندئذ كما يراه الآخرون ، وهنا يصبح جارسن قائلا : « اذن فهذا هو الجحيم ! ما كنت لأصدق ذلك ، هل تذكران : النار ، والحطب الموقد ، والتقلب على ألسنة النار كما يتقلب اللحم على المشواة ؟ آه ! يا لها من دعاية ومهزلة ، لا حاجة الى مشواة فلجحيم هو الآخرون» .

ومن ثم يتكرر المشهد ، ويظل ويستمر ويتكرر الى مالا نهاية •

وهكذا يرى سارتر أن الانسان ليس سوى جلاد لآخره الانسان يعذبه بمجرد وجوده الى جانبه ثم بالتشاحن معه وأخيرا بالحكم عليه •

ثم يتبادى سارتر فى نظراته السوداء فيصور لنا الآخرين على أنهم خصوم وأعداء يريدون لنا الاذلال والألم بل الأسر والموت ، وتتجلى مقالاته فى تصوير الانسان جلادا للانسان فى مسرحية « هوتى بلا مقابر » ، فهى مشاهد بشعة مفزعة ، قال فيها الناقد المسرحى جابريل مارسيل :

« ان المؤلف المسرحى الذى يعرض أمام عيوننا على المسرح أشخاصا ينزلون ألوان التعذيب بالآخرين ، يصبح هو نفسه جلادا ينزل بدوره التعذيب بالآخرين ، ثم لا يلبث أن يصبح شريكا لأولئك الذين يزعم أنه يوحى اليها بمقتم ، والامر الذى يبذل لنا يقينا لا يمكن أن يتطرق اليه أدنى شك أن جان بول سارتر يكشف عن روح «السادية» والتلذذ بالرغبة فى إثارة التعذيب الكامنة فى نفسه، بل ان الرغبة فى إثارة الفضيحة والاساءة الى شعور الآخرين جزء جوهري فى تكوين طبيعته ، بل لاشك فى أن جنود هذه الرغبة متصلة تاصلا عميقا فى تكوينه النفساني » •

ومهما يكن من أمر هذا التشخيص أو الحكم على سارتر فيجب التسليم بأنه قد غالى فى تصوير الانسان جلادا للآخرين ، ودفع بهذه الصورة الى حد الوحشية فى رواية «هوتى بلا مقابر» •

ولعل السبب فى نظرة سارتر المتشائمة الى علاقة الانسان

بالآخرين لا ينحصر في طبيعة سارتر أو تكوينه النفساني ، انما يعزى أيضا الى أن مسرحه قد ولد في جو فرنسا المحتلة وفي عصر المقاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشية الاستعمار والوان الخيانة بين الفرنسيين أنفسهم مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب ، ويقفح بجميع ضروب الاذلال التي توجه ضد روح الانسان وجسده ومبادئه .

غير أنه يجدر أيضا بالذكر أنه ان كان سارتر يعتبر فكرة « أنت » تهديد لفكرة ال « أنا » فانه يرى أيضا ان فكرة « نحن » هي الوضع الوسط الطبيعي لازدهار ال « أنا » واتساع نطاقها ، لذا فانه قل أن تخلو مسرحية من مسرحيات سارتر من نداء موجه الى الآخرين ، وهذا ما يفعله « أورست » في رواية « الأبواب » حين يعود الى عشيقته لينضم اليهم ويندمج في وسطهم ، وهذا ما يفعله « جوتز » في مسرحية « الشيطان والله » . فبعد أن بدأ عدوا للشعب يدومس بكبريائه حيناً ، ويكبله بالاغلال بدافع تدنيه المزيف حيناً آخر - نراه يصبح روحاً ذليلاً في وحدتها فيكشف عن الناحية الانسانية التي فيه حين يستشير حب الآخرين فيصبح : « أريد أن أكون انساناً بين الناس » .

ولعل موقف سارتر هذا في مسرحية « الأبواب المغلقة » يحملنا على ان نذكر رواية أخرى للمؤلف الفرنسي المصاصر « جيلرومان » Jules Romains بعنوان : (اميديه) أو (السادة المصطفون *Amédée ou les Messieurs en rang*) وهي خير ما كتب من مسرحيات ، والذي يعنيها من هذه الرواية مشهد يمثل محل ماسح للأحذية به صف من ستة مقاعد يجلس عليها اناس مجهولون لا يعرف أحدهم الآخر ، جمعتهم الصدفة في مكان واحد ، وقد جلس كل منهم جامداً في مكانه وأسلم حذاءه للعامل الذي يمسحه ، ويمر صاحب المحل من خلفهم يجمع الدراهم التي يتسلمها العامل لقاء تنظيفه الحذاء .

فالمشهد يصور بيئة لا روح فيها ولا حياة ، وما الأفراد فيها سوى ارقام منعزلة لا تربطها بغيرها أبة صلة ، وان كانت تزاوج بعضها بعضاً ، وكان كلا منها عبثاً ثقيل على الآخر ، وتتم نظراتهم عن أهبة الاستعداد للتشاجر والتشاجر .

ويظل الموقف هكذا حتى يبرز في تحفظ وهذوء ، حدث يشبه المعجزة : لقد صرح « اميديه » بأنه يحب مهنته وانه يتفاني في أداء عمله بكل مشاعره ، وسرعان ما يتغير الجو ويتبدل ، فيسود جو آخر عند ما يعلم العملاء (الزبائن) أن اميديه يتألم بسبب الحب ، وانه رفض منذ لحظات

أن يدخل عمله أحد العملاء ليمسح حذاه لأن «أميديه» يحب المرأة التي يحبها ذلك الرجل الذي طرده من محله ، فلا يلبث أن يسرى تيار الصداقة بين الوجودين جميعا ويتركوا الوضع الذي اصطفوا فيه ، فلم يعد «السادة المصطفون» جامدين حيث كانوا ، بل أصبحوا حلقة يشتركون جميعا في مناقشة هذا السر الذي كان خافيا عليهم ، سر الحب البائس الذي يتألم منه «أميديه» وسر التفاني الذي يبديه في أداء عمله وتعلقه بفنه كما مسح أحذية ، ومن ثم يشترك العملاء جميعا في حب شخص أصبح قريبا اليهم وعندئذ تصبح للجماعة روح وحياة ، فيزول الجمود بينهم ليصبحوا أناسا يعيشون معا .

ملهاة خفيفة ولاشك في ذلك، ولكنها مسرحية تعرض في صورة تتواء بارز ، الفكرة التي تعرضها «الابواب المقلقة» في صورة فراغ أجوف ، هذا لأن العلاقات والصلات البشرية لا يمكنها أن تقوم أو تستقيم ، أو أن يتحمل وجودها أحد ، مادام التعاطف أو التحاب لا يقوم بأية صورة ، أما على شكل صداقة وأما في ثوب رقة وتسامح ، وسط هذه العلاقات والصلات البشرية ، ليهون من عنف الصدمات التي تنجم عن الأنانية وتضارب المصالح .

إن عبارة سارتر «الجهيم هو الآخرون» إن كانت تقرر حقيقة دون أن تنصحبها قانونا أو قاعدة حتمية ، فهي ليست سوى الصدى الناشئ للصيحة الكبرى التي بعثها «برناتوس» الأديب الفرنسي المعاصر ، حين قال : «الجهيم يا سيدتي هو أن تنتفى المحبة من قلب الإنسان» .

أما هذا «الآخر» الذي يضايقنا ويعذبنا ، أو على الأقل يصدر ضدنا أحكاما يديننا بها ، فإنه في الواقع يخشى كيانتنا ، ولا يلبث أن ينزل بنا الأدنى .

هذا «الآخر» الذي نخشاه وتمقته لأنه ينظر إلينا نظرة موضوعية -- وبألمها من كلمة رهيبة -- ليس بالقياس إلينا الأجسام يمثل عبئا ثقيلا يزحمتنا ، وعقلا يميل إلى التطفل وكشف أسرارنا .

أما لو أصبح لهذا «الآخر» قلب وأضحى مثلنا جميعا يشعر في قرارة نفسه بالحاجة إلى الحب وبالقدرة على أن يحب ، فسرعان ما يتغير كل شيء ويتبدل : فعندئذ لاتصبح النظرة التي ينقيها الفرد على الآخر سهما ينفذ إليه ليثبته في مكانه كأنه مومياء جامدة ، أو حكما يكتب كقضاء القدر ، إنما تصل إليه نظرة «الآخر» في نبضة قلب يزخر بالحياة ، وخفقة ضمير حساس ، تعبيرا عن الحرية التي يوحى بها الحب .

مسكوتى ومسرحية «الذباب»

يتغنى على من يقرأ مسرحية «الذباب» سنة ١٩٤٣ أو يشاهدها على المسرح ، ألا يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «الكترا» التى كتبها جيرودو سنة ١٩٣٧ ، ولكن لا يتردد أحده فى تفضيل مسرحية «الذباب» لما تمتاز به من قوة الانفعال وعمق التفكير الفلسفى .

أما المقارنة بين الكترا والذباب فمردها مطابقة الموضوع فى المسرحيتين ، مع تحريف بسيط فى بعض الأحداث المستفادة جميعها من الأسطورة الاغريقية القديمة .

وقبل أن نبدا فى تحليل مسرحية سارتر يتعين علينا أن نعرض تلخيصا لتلك الأسطورة الشهيرة فى الأدب اليونانى .

كان للملك «أجاممنون» ، حاكم «أرجوس» باليونان ، ولزوجته «كليتمنستر» ابن اسمه «أورست» وابنتان «الكترا» و «إفيجيني» . وعند ذهاب ذلك الملك لحصار طروادة وجد البحر هاتجا فأشارت عليه الآلهة بأن يقدم ابنته «إفيجيني» ذبيحة يكسب بها رضا الآلهة ، ففعل ذلك بالرغم من سخط زوجته «كليتمنستر» على هذا المسلك ، فلم تغفر له هذا العمل إنما دبرت بالاتفاق مع عشيقها «إيجست» قتل زوجها «أجاممنون» وكان لها ما أرادت ، ومنذ ذلك الحين عذمت «الكترا» على الانتقام لأبيها واعتمدت على شقيقها «أورست» فى أن يقتل هو أمهما وعشيقها .

ولكى يصرف «إيجست» سكان «أرجوس» عن التفكير فى جريمته أو فى الانتقام منه ، فرض عليهم لونا من الحياة يجعلهم يعيشون فى الندم وطلب التوبة . . وهكذا منذ اغتيال «أجاممنون» أصبحت «أرجوس» مدينة الندم، الى حد اتخذ منه هذا الشعور طابعا رسميا يلتزمه جميع سكان المدينة ، فيأمر «إيجست» بفتح الباب المؤدى الى المقابر مرة فى كل عام لكى يتسنى للموتى أن ينضموا بين الأحياء ، وحينئذ تفعل التقاليد فعلها ، فيعلو صراخ الأنثى بصورة فاضحة لاتعرف معنى الحياة ، ليس هذا فحسب ، بل تتعالى أصوات الاعتراف العلنى فيصرخ الأحياء طالعين الصفح والمغفرة من الموتى على ما آتوا من آثام ، ويعمن الأحياء فى طلب هذا الغفو مستترعين بذنوبهم فى المكان الذى ارتكبه فيه : وأهم ما يبرزه سارتر فى هذا الموقف هو مدى استمراء الناس لهذه الاعترافات

ومعنى تلفظهم فى اظهار ندمهم وتوبتهم بصورة تخدش الكرامة وتجرح الحياة .

وتشترك «كليتمنستر» مع باقى الشعب فى حله الحسى الجارفة ، وأما «ايجست» الذى ابتكر أسطورة عودة الموتى فانه يقف بقلبه الصلب متدنرا بهيئة كثيفة لرأس ذلك الحفل الفريد ، على حين تتوارى «الكتر» ابنة «اجامنون» وقد انحدرت بها الحال الى مصاف المبيد ، تنتظر فى صبر شارد عودة شقيقها «أورست» الذى وضعت فيه كل آمالها ، واثقة من أنه سوف يثار لأبيهما فيقتل أمهما «كليتمنستر» وعشيقتها «ايجست» . وكانت تؤمن بأن غياب شقيقها لن يطول فى أثينا حيث تبنته إحدى الأسر وقام أحد المربين على تكوينه وتثقيفه .

وبالفعل يحىء «أورست» ولكنه فى طريقه الى «أرجوس» فى رفقة ذلك المربى الخاص ، يمر بمدينة «كورنثوس» التى اشتهرت بحياة اللهو والحب على نقيض «أرجوس» مدينة الدموع والانسحاق .

كذلك يلتقى فى طريق عودته بشيخ مسافر لا يعرفه ، هو الإله «جويتر» . فيدور بينهما حديث طويل يكشف عن معنى الخير والشر فى الحياة من وجهة نظر سارتر وحين يخلد «أورست» الى مدينة «أرجوس» يتبين أنه انسان خاوى الوقاض ، فلا كيان له ولا وجود ، لهذا يزم على أن يفرس لنفسه جنورا فى المدينة ، أى يقيم لنفسه كيانا ، ولكن سرعان ما يدرك أنه يتحتم عليه أن يأتى عملا ليصبح له كيان ، اذ من العبث أن يبحث الانسان عن كنهه أو جوهره قبل أن يبحث عن وجوده .

وهنا يوضح سارتر النظرية الفلسفية التى تقول : « ان الوجود يسبق الكنه » . فبعد أن يدرك الانسان وجوده يمكن أن يبحث عن كنهه ، بل لعل كشفه لوجوده يعينه على كشف كنهه ، غير أن العمل الذى يجب أن يأتية «أورست» ليقوم لنفسه كيانا لا يمكن أن يكون الا من الأعمال التى اصطلح الناس أن يسموها « جريمة » ، فهى اخلال بنظام قائم أو فسخ لوضعه له حرمة .

غير أن للجريمة نوعين : الأول هو الجريمة التى تطيب للألهة وتروقهم ، تلك الجريمة التى يصحبها الندم وتعقبها التوبة وتزكى فى القلوب لونا من التقوى الصادرة عن الخوف والفرع ، وبقينا أن هذا اللون من الجريمة لا يمكن أن يتحرر معه الانسان ، أما النوع الآخر فهو الجريمة التى يقيم الضمير على اتيانها مسرورا منتشيا ، ومستكون جريمة

«أورست» من هذا النوع الآخر فسوف يقتل «ايجست» ثم «كليتمنستر» .
وفى الوقت نفسه يثور ساخطا على «جوير» دون تردد أو نهم فى القتل
أو السخط .

ولكى نكشف عن بعض المعاني الأصلية التى تتضمنها هذه المسرحية
يجدر بنا أن نحاول تحليل النص ذاته .

لقد قتل «أورست» كلا من «كليتمنستر» و «ايجست» ، ويحاول
«جوير» عبثا أن يحمله على عدم الاعتراف بفعله هذه وانكارها
حرصا على مصلحة القتيلين اللذين زعم أنه قد حررهما ، ويدور
بينها هذا الحوار :

جوير - يا للناس المساكين ! سوف تقدم لهم الوحدة والحجل هدية
ومنحة ، سوف تجردهم من الملابس التى دثرتهم بها ، ومن ثم تكشف
لهم فجأة عن كنه وجودهم ، ذلك الوجود الفاضح المزرى الذى لامعنى
له ولا طعم . بل لاهنف له ولا جنوى منه .

أورست - ولم أمتع عنهم اليأس الكامن فى نفسى طالما أن اليأس
نصيبهم فى الحياة ؟

جوير - وماذا عساهم أن يصنعوا باليأس ؟

أورست - مايطيب لهم . . . انهم أحرار ، فالحياة البشرية تبدأ من
الجاناب الآخر للمقابل لليأس .

والأمر الذى يعنينا هنا هو أن «أورست» يتحدث باللغة التى لا يتردد
سارتر فى استعمالها لو فاجأ خصومه بالهجوم وضيقوا عليه الخناق .
فمن يقرأ قصة « النثيان » يجد فيها انفصاحا عن ذلك « الوجود
الفاضح المزرى الذى لامعنى له ولا طعم ، بل لاهنف له ولا جنوى منه » ،
وبمعنى آخر فهو وجود لاتجنى معه عقيدة دينية أو أخلاقية ، بل انه فى
نظر سارتر السبيل الى توعية الانسان بحريته منذ تلك اللحظة التى
يتكشف فيها للانسان كنه هذا الوجود بما يتضمنه من يأس .

ولقد نشأ وعى «أورست» بحريته وأدرك مداها على رأى من المتفرج
مما يدل على أن بلوغ هذه الدرجة من المعرفة أو الإدراك بالحرية هو الموضوع
الرئيسى للمسرحية :

فى الفصل الأول يخل «أورست» مدينة «أرجوس» مع المربى
الذى يتفنن فى أن يزين ذهنه ويرقى به فوق مستوى الآراء المألوفة

والمؤثرات التقليدية ، اذ أنه حتى تلك اللحظة لا يعرف «أورست» سوى لون من الحرية الداخلية التي يراها فقيرة مجدية ، فلقد عرف نفسه متفيا منذ ولادته ، لذا فهو يضع في الجانب المقابل لطبيعته « أولئك الذين يولدون منحاكين : فليست لهم حرية الاختيار اذ قد ألقى بهم في طريق ما ، وفي نهاية ذلك الطريق ينتظرهم عمل معين ، عملهم هم ، فهم يسعون دائما تلك أقدامهم العارية الأرض بشدة فتتسلخ حين تسير فوق الحصى » .

ولكن ما هذا العالم الذي اقتاده اليه مصيره ؟ وما هذه المدينة التي يحوم فوقها الذباب ، وحيث تظل العجائز في ثيابهن السوداء يسكنن أحر مرارا أمام تمثال جوبتر ذى العينين البيضساوين والوجه الملطخ بالدماء ، في تلك المدينة التي باتت ضحية حمى الندم الصاخبة ؟ .

وقبل أن يصل «أورست» الى جواب عن هذه الأسئلة يكتشف أن «ايجست» يشن من المتاعب التي يسببها له التاج ، ولكي يحمي نفسه من خطر الانتقام الذي يشور به رعيته ، وطد العزم على أن يلجم الناس ويشل حركتهم بأن يفرض عليهم العيش في الفرع وفي عبادة الموتى ، متوهما أنه قد حرر ضميره بأن كبل ضماير سكان «أرجوس» ، ولكن الواقع أنه لم يتحرر حقا ، بل انه مصاب هو نفسه بالداء الذي نشره عمدا في المدينة بأسرها .

كيف يمكننا تفسير هذا كله ؟ لعله من الصواب أن نتجاوز عما تشير اليه حياة الندم والتوبة التي يعيشها سكان «أرجوس» ، ومما تتضمنه هذه الحياة من إشارة ساخرة الى مبدأ الاعتراف بالخطيئة وما يلزم ذلك من نعم التوبة في الأديان السماوية التي لا يؤمن سارتر بشيء منها .

انما الأهم من ذلك في ذهن سارتر هو الإدراك العام لفكرة «النظام» ويبدو أنه ادراك مرتبط بالمفهوم التقليدي أو الكلاسيكي لعلم الأحياء أو الوجدانيات ، فالأله «جوبتر» نعرفه في بداية القصة على أنه «اله الذباب والموت» ولكنه لا يلبث أن يتخذ موقف الخالق « سيد الحياة » و «مصدر الخير» فنراه يقول :

« ان العالم كله طيبة وخير لأننى خلقتة وفقا لارادتي ، وأنا هو الخير .
فالخير في كل مكان ، تلتقي به في كل شيء ، حتى في طبيعة النار والنور ، بل ان جسدك نفسه يندمك لأنه يطيع ارشاداتي ويتبع توجيهاتي » .

اذن ما الشر في مفهوم «جوبتر» أى في المفهوم الكلاسيكي لعلم

الوجدانيات ؟ انه مسلكت خفى ملتبس يتخذه الانسان للهروب ، انه انعكاس
لصورة الكائن ولكنها صورة مضللة اذ يستند كيانها الى عنصر الخيف .

بل ان الشر هو التبدد والرفض ، أى أنه السخط ومن وراء هذه
السلبية يمكن الاحساس بالذنب ، هذا الاحساس الذى يتمسك به المذنب
نفسه . . بل ويطالب به كحق له .

ولكن الشر يتخذ معنى آخر فى مفهوم «اورست» أى فى مفهوم
الضمير الذى أصبح له وجود أو كيان واضح ، وانحاز الى جانب معين
وتبلورت حريته . . فينحصر الشر عنده فى عدم التطلع الى الكشف عن
الوجود والخضوع للسلطان المغالى فيه الذى يفرضه علينا الكون .

وعلى هذا يمكننا القول بأن المعنى الذى نخلص اليه من مسرحية
سارتر هو الاحساس بالقوى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على انقاص
قيمة الكون لا على انكاره انكارا قاطعا .

وبعدئذ يجدر بنا أن نتساءل : أى قدر ذلك الذى يدفع الذباب الى
أن يحوم حول عالم الفساد هذا ؟ ولماذا يتحتم على هذا العالم أن يستسلم
لعار الندم والانحلال الداخلى ؟ .

ولعل الاجابة عن مثل هذه الاسئلة تقوم على الغرض والاجتهاد ،
فربما كان عار الندم هذا هو القديرة أو الجزية التى ندفعها مقابل عدم
الحرية . أى لقاء موقف الرفض والتبدد أو عجز الانسان عن «انجاز العمل»
أو الفعل الذى يجب أن يأتيه .

ولكن كيف يتسنى للانسان أن يتخلص من كل قيد وأن يتحكم فى
كل شيء طالما أنه خاضع لارادة أعلى مطلقة لا يستطيع لها توجيهها أو
تبديلها ؟ .

فان كان «اورست» قد تحرر فعلا فهذا لأنه يابى أن يتفوه بعبارة
انكار أو نية ، ولأنه يؤمن أنه دائما أبدا جزء لا يتجزأ من فعلته أو جريمته
ولا يكف عن الاعتراف بأن جريمته هذه جريمة حقا ، ذلك هو السبيل الى
التحرر فى نظر سارتر : انجاز الفعل وعدم الندم عليه .

أما « الكترا » فيصورها لنا المؤلف عاجزة عن أى شيء ، لا تستطيع
الا أن تتمنى انجاز الفعل أو العمل الذى تحلم به ، وحين يتم ذلك ، تترنح
منكرة هذا المسلك ، فتستسلم للذباب وتستعيد للندم .

وهكذا ندرك أن اختيار سارتر لأسطورة «اورست» موضوعا

لمسرحيته ، لم يكن صدفة أو عفواء ، إنما قصد بذلك أن يشرح مفهومه العام للحرية وليوضح أن العمل أو التصرف الحر يبدو له أصلا كأنه جريمة لا عملية « نسخ أو انفعال » . إذ نلاحظ أن جريمة « أورست » مشكوك في قيمتها الاجتماعية وفي فعاليتها أيضا ، فهي جريمة ذات أثر معنوي مطلق ، تهدف إلى طرد شبح أو تخليص الناس من كابوس وهمي ، وتحريرهم من عقيدة حمقاء ، عقيدة النهم .

ومن ناحية أخرى نرى «أورست» يعلن أن جرمته « جريمة عادلة » . على حين أن « ألكترا » تستنكر الفعلة التي حررت قلبها وضيقها والتي طالما تمننت تحقيقها ، فلا تلبث أن تسلم نفسها إلى زبانية الجحيم تذكرها دائما بذنبها ، في الوقت الذي يصر فيه « أورست » على الاسترسال في خطته الانتقامية .

ويجدر بنا أن نتأمل قليلا هذه العبارة التي فاه بها «أورست» : « ان جريمتي عادلة » . فكيف يمكن أن نفكر في إقامة العدالة على أساس الاخلال بالنظام ؟ وكيف يمكن أن تتحقق العدالة بشير نظام حقيقي ، نظام النواميس المعنوية والقوانين غير المكتوبة ، لا النظام الظاهري الكاذب الذي يفرضه الحكم الظالم ؟ نقول : كيف يمكن الجمع بين العدالة وبين عدم النظام بهذا المفهوم الذي ذكرناه ؟ ..

وعينا يسوق النقاد الزعم بأن هذا أمر فلسفي بحث ، فمن حقنا أن نوجه لأنفسنا هذه الأسئلة ، بل ان المسرحية نفسها مبنية بمسورة لا تسمح لنا إلا بالآ توجه لأنفسنا هذا السؤال ، فخطر عيب في هذه المسرحية إنما هو أنها تتضمن نظرية أو عقيدة نستشفها من بين السطور ، ولا تخلو هذه النظرية أو تلك العقيدة من التناقضات التي تتردد أصداؤها بين جنبات المسرحية . ويزداد دوى التناقضات كلما اقتربت القصة من نهايتها ، وكلما ازدادت شخصية المؤلف ظهورا في كتابته ، ولا سيما حين تحاول زبانية الجحيم - وهي أشبه بمخلوقات مرنة يلغها قماش شفاف - أن تلتف من حول « أورست » للإيقاع به تحت سلطانها كما فعلت مع « ألكترا » ، ولكنه ظل صامدا لا يتراجع وكأنه يمثل الطهروالنقاء لدى الجريمة .

يظل «أورست» وحيدا في نهاية المسرحية ، ولكن هذه الوحدة هي في الواقع ثمرة النصر أكثر منها ثمن النصر أو جزيته .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعتبر الوحدة عقابا أو شرا ، بل لعلها

«غير الأسى لقلب قوى ونفس عالية استطاعت أن تتقبل هذه الوحدة وترضى بها . فيقول «أورست» للناس من حوله :

« لا تخافوا يا أهل أرجوس ، فإني أقبل الجلوس متخضبا بالدماء على عرش ضحيتي ! لقد عرض على الإله هذا العرش فقلت له : لا ، إنني أود أن أكون ملكا بدون بلاد أملك عليها أو رعية أحكم بينهم ، وداعا يا رجال ، حاولوا الآن أن تمشوا ، فكل شيء هنا جديد ، وكل شيء يجب أن يبدأ من جديد ، ولئى أنا أيضا تبدأ الحياة من جديد ، حياة عجيبة وغريبة » .

غير أننا نلاحظ أن رفض السلطان هذا أمر يدعو فى ذاته الى اللبس . . . فالمستولية التى تكفل «أورست» بحملها نراه يتنصل منها ملقيا إياها على عاتق الآخرين ، ثم يؤثر الاعتماد عنهم ليظل حرا نقييا ، بالرغم من قصر بصره لهم بأنه واحد منهم وأن رابطة الدم تشده اليهم وبأنه خليف بان يكون ملكهم . . . انه حقا بذلك لو أراد ، ولكنه لا يريد ، بل لعله لا يستطيع أن يريد التاج والملك .

اذن فهو فى الواقع ينسلخ عنهم نتيجة للعمل الذى أراد به أن يربط نفسه بهم ويشدهم اليه ، وهذا أمر يبدو متناقضا .

غير أن هذا يدل على أن الحرية التى يلفها ليست بالحرية الخلاقة ولا بالحرية التى تقيم نظاما جديدا ، بل لعل هذا يدل أيضا على أن «أورست» لا يؤمن بأى نظام على الإطلاق .

وقصارى القول ، أن فلسفة كهذه لا تستطيع أن تقيم حرية أصيلة لأنها تفعل قيمة الحب وتسج عن أن تخصصه بالمكان اللائق به ، بل انها لا تستطيع أن تدرك امكانية وجود الحب . ان سارتر يكفل للانسان السعادة حين يتجرد الانسان من الخوف وسيظل الخوف جائئا فوق القلوب مادامت تسكنها عقيدة دينية أو اخلاقية ، فالآلهة فى نظر سارتر يولدون من الخوف ولا يمكن لهذا الخوف أن يتبدد الا اذا اختفى هؤلاء الآلهة أنفسهم ، وهذا يفسر سخف «أورست» على الآلهة وعلى العقائد بصفة عامة .

ومن خلال الستار الذى يلقيه سارتر على «أورست» نلمح الصورة التقليدية للنائر الملهد سواء آكان اسمه «فولتير» أم أى ملحد من العصر «الرومانتيكى» ، غير أن سارتر يضيف الى هذه الصورة التقليدية ظلما حالكا ، فالتائر الملهد فى مسرحيته قد استنار بخيرة الثورات الفاشلة على الأديان ومن ثم فقد ايمانه بالتقدم وانعدمت ثقته بالناس ، فلم يبق أمامه سوى أن يتلذذ بالتأمل فى اليأس والدمار .

وهناك أخطر من ذلك كله ، وهو أن مسرحية الدباب لا تمس قلوب الجماهير ، فالمسرحية التي تزعم أنها تمتد في تأثيرها الى جميع الناس وفي جميع الأزمنة والأماكن ، لا يتحقق لها هذا الهدف الا بشرط واحد ، وهو أن المتفرج يعد أن يفرغ من مشاهدتها يربط بينها وبين تجربته الشخصية التي لا تلبث أن تتلقى ضوئا من المسرحية تتضح معه معالم الحياة ، ولكننا نستطيع أن نجزم بأن احدا لا يمكنه أن يجد في الفصل الأخير من مسرحية الدباب أى خيط من الضوء يعينه على فهم حياته الخاصة أو حياة الآخرين .
فان كانت هذه المسرحية ترتبط بشيء ما ، فانما ترتبط بقراءات الانسان لا بحياته والفرق شاسع بين الرابطتين ، لذلك فان مسرحية « الدباب » لا تمس القلوب ولا تجد لها فيها مستقرا تركز اليه ، أو استجابة ترحب بها ، ومن ثم لا يمكن القول بأن هذه المسرحية ذات طابع عالمي طالما أنها لا تنتصر على حدود الزمان والمكان لتخلد في قرارة النفوس .

غير أننا لا ننكر على هذه المسرحية نجاحها المتألق وبريقها الباهر وما تتضمنه من عمق التفكير الذي يرهق ذهن القارئ ويسلب المتفرج لذة الاستمتاع بالتمثيل .

٧ - ألبر كامى (١٩١٣ - ١٩٦٠)

ALBERT CAMUS

يُبين فلسفة سارتر وفلسفة كامى صلة قوية فى المسرحيات التى
يألفها ، كتيها هذان الأدبيان المصان ، ولا يمكن الجزم بوجود تأثير
لأحدهما على الآخر بالرغم من أن كامى يصغر سارتر بتسع سنوات
تقريبا ، الا أنهما التقيا سنة ١٩٤٤ فى الوقت الذى كان قد أكتمل فيه
ذهن كامى ونضج تحت تأثير أساتذة آخرين وفى جو بعيد عن باريس
بل عن فرنسا .

اذن فما بينهما من تشابه فى الفكر انما هو من قبيل الانسجام
الطبيعى والتناسق الفطرى .

غير أن جمهور سنة ١٩٤٠ الذى شاهد فى فرنسا وفى وقت واحد
مسرحيتى الذباب (*Les Mouches*) لسارتر ، والبس أو د سوء
التفاهم (*Le Malentendu*) لكامى ، كما شاهد « الأبواب المغلقة »
(*Morts sans Sépulture*) وموتى بلا مقابر (*Huis-Clos*)
والأيدى القلدة (*Les Mains Sales*) للأول ، ثم كاليجولا (*Caligula*)
وحالة الحصار (*L'Etat de Siège*) والعداؤون (*Les Justes*) لكامى ،
- كان لا يمكنه الا أن يدهش لتشابه المعانى والأفكار ، وتشابه الأهداف
فى هاتين المجموعتين من المسرحيات .

فمثلا رواية الغريب (*L'Étranger*) لكامى ، ان هى الاصدى لرواية
القشيان (*La Nausée*) لسارتر ، اذ تتجاوب بين أرجاء المسرحيتين نزعات
القلق والاضطراب الوجودى : فجميع هذه الروايات نشأت وذاعت فى
عهد فرنسا المحتلة وفى بداية تحررها ، فكانت غذاء لتلقفه الطبقة المثقفة ،
وخاصة من الشباب ، ثم لم تلبث أن تبلورت عنها فكرة الوجودية مع
تحريف خطير لمعناها الفلسفى ، فاتخذت اتجاهها يقوم على انكار وجود الله
ويرمى الى ادراكه مدى السخف والحمق فى الكون ، ومرارة الألم فى
الوجود !

وهكذا اصبح سارتر وكامى سنة ١٩٤٥ النجمين المتألقين فى عالم

الفكر في فرنسا ، يضيئان العقول بنورهما التواضع ، ويلونان الاذهان بأفكار التمرد والسخط على الحياة ١

تشابه قوى بين آرائهما ، ما في ذلك شك ، فكلاهما يسلم في فزع وقلق بالتفاحة والسخط المتأصلين في الوجود ، فتزخر مسرحيات سارتر بألفاظ السأم والامتعاض ، وتزخر مسرحيات كامو بألفاظ الوحشة والوحشة في الوجود الأحق ، وكلاهما يبدأ بالإنسان منذ اللحظة التي يصبح فيها من غفوته ليتبين بشاعة الوضع الذي هو عليه في الحياة ، وعندئذ يعملان على تبصيره بهذه الإشاعة عن طريق ادخال اليأس الى قلبه ، ثم يحرصان على شحنته بأفكار التمرد والسخط عن طريق اقناعه بحريته .

ولقد أبى هذان المؤلفان أن يقتنعا في مسرحياتهما بالسلبية التي تكون فيها الحاتمة المنطقية الانتحار أو الفوضى ، لأن هذا معناه فقر الكاتب في فهم الحياة وعجزه عن حل مشاكلها ، بل كانا يجتهدان في الوصول الى الفكرة الايجابية وإلى الطريق الصاعد في عالم الاخلاق أو التنظيم الاجتماعي . وفي هذا السعي الى النزعة الايجابية يتحاشى الاثنان المناقاة بما هو مطلق ، خشية الالتجاء الى فكرة الدين ، إنما يحرصان على المناقاة بتعمق مشاكل الحياة ، والتضامن ، ونشر روح الأخوة بين الناس الذين يعملون بقلب واحد على تحقيق السعادة في هذه الحياة ، مكافحين ضد أحداث التاريخ التي لا مناص منها .

وهكذا نلتقي في مسرحيات كلاهما بالآراء الرئيسية التي عرضناها في الموضوع السابق عن « فلسفة سارتر في مسرحياته » ، غير أن روح الكاتبين تختلف في عرض هذه الآراء وأسلوب الاقناع بها ، مما يؤدي الى تباين في النتائج العملية التي يخلص اليها كل منهما .

ولعل الفرق فيما يصل اليه كل منهما من خاتمة أو خلاصة عملية ، لا يرجع فحسب الى فارق في أساليب العرض والاقناع ، وإلى خصائص كل منهما النفسية والذهنية ، وإنما يعزى أيضا الى الاختلاف الجوهرى في أصل كل منهما ونشأته .

فالفيلسوف سالوتو باريسى التكوين ، وأستاذ في الفلسفة ومن ثم هو نفسه هذا الطراز من الناس الذى يمقته ، فهو يسخر من المثقف المتأثر بحضارة المدينة ، لذلك فهو يبحث عن توازن عسير المثال بين غريزته الثورية ، وما ورثه عن مولده في مدينة كبيرة وعن ثقافته الفلسفية العالية .

أما كامى فقد ولد بالجزائر - فى موندوفى (Mondovi) مسنة ١٩١٣ ونشأ يتيما بعد أن فقد فى الحرب العظمى والده الذى كان عاملا زراعيا فى قسطنطينة ، فذاق منذ فجر حياته ذل الطفولة البائسة كما عرف نشوة الصبى القوى البنية ، الذى يحب الشمس والبحر والرياضة بكل ما يحمله هذا الحب من معانى الاستمتاع بالحياة وروح التفاؤل .

وان كان أول كتاب لسارتر - وهو « القيثان » (La Nausée) قد نشأ وسط ضباب مدينة « الهافر » (Le Havre) فى شمالى فرنسا ، ويمكس كتابة إحدى مكتبات البلدية فى المدن ، ويشع منه سخط خريج الجامعة الحديث ، على الأثرياء الذين يلهثون خبرات المجتمع ، فان أول مؤلفات كامى قد نشأ فى نور دافق ، فمثلا كتاب الأفراح (Noœs) يتألق بضيء الجزائر وإيطاليا ، ويتنفس بلفء العاطفة الجسدية ، وينبض بحيوية المتعة . وبالرغم من أن هذا الكتاب لا يخلو من نبذ حياة المجتمع الظالم ، فانه يزخر بحب الأمواج والرمال والضيء والألوان والاشكال المختلفة ، وقصارى القول انه يفيض بحب الوجود .

ولكن ليس معنى ذلك أن الحياة قد جنبت كامى آلام البؤس ، بل على العكس ، لقد عرف فى ريمان شبابه ألوان المرض والمسئوليات ، ومتاعب الأمرة وهموم الاحزان ، مما حرمة متابعة دراسته الجامعية ، والقى به فى مسالك الصحافة والمسرح المضطربة . هذا الى أن القلق الذهني الذى كان يقود تفكير هذا الفيلسوف الشاب ليصل به الى التسليم بسخط الوجود وإلى التمرد عليه ، قد خففت من حدته نبضات قلب كان يشعر بالحاجة الى الأمل وإلى المودة والصدقة ، لذا فاننا غالبا ما نلتقى فى مسرحيات كامى بنفحات العاطفة وكأنها تروى بقطراتها العذبة ، ببداء السخط التى تظل قاحلة فى مسرحيات سارتر .

وان كان كامى لا يفضل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفى ، فان هذا اللفظ ليس هو مفتاح لفة كامى كالحال عند سارتر ، بل تتميز لفة كامى وفلسفته بكلمتين تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطا وثيقا فى قرارة نفسه ، وهما : السعادة والعدالة . وان ما يسميه كامى « العدالة » هو تضامن الجميع للاشتراك والاسهام فى السعادة دون حرمان أو تقييد أيا كان نوعه ، ودون استغلال انسان لانسان .

ولهذا السبب كتب كامى الصحفى ، فى أكتوبر سنة ١٩٣٨ ، مقالا بجريدة « الجزائر الجمهورية » ينقد فيه مسرحية القيثان لسارتر ، فأخذ

عليه أنه يعتبر فكرة القبح والرعب نقطة ابتداء يقيم عليها جوهر المسرحية، على حين أن كامى يرى أن جوهر المسرحية يجب أن يقوم على الصراع بين الجبال والموت . وهذا اختلاف جوهرى فى المبدأ بين هذين الكاتبين : فكان كامى فى مؤلفاته الأولى يقيم وضعين تقيضين ، كل منهما تجاه الآخر، فمن ناحية يضع الفقر والألم والموت وكل ما يثير سخط الضمير ، ومن ناحية أخرى يضع رمز السماء والقسمس والبحر وروعة الأشياء ومتاع الحواس ، وهذا هو ما يسميه «بالسعادة» . ولا شك فى أن هذا الرمز المادى تعوزه بعض القيم المعنوية ، وهذا ما يحرص كامى على ادخاله فى مؤلفاته التالية .

وما دامت وجهة النظر فى هيكل المسرحية تختلف منذ البداية ، فإن النهاية التى يخلص اليها المؤلف تختلف كذلك : فعلى حين أن سارتر - بحكم تفكيره كفيلسوف طموح يتعمق فى المعنويات - يمدح شجاعة الإنسان ويمتدحها بجزء التمتع بالكرامة البشرية - نرى أن كامى - بدافع نزعة كفننا أقل طموحا من سارتر - يفتنح بأن يقدم للإنسان المكافح حب الحياة .

وهكذا يقيم كامى اتجاه الوجودية الجافة التى ينادى بها سارتر ، ووجودية أخرى ندية رقيقة ، إلا أنه يجب أن نحذر المغالاة فى الإشادة بالناحية العاطفية والانسانية عند كامى ، فإن حساسيته هذه لا تخلو من سخيرية وتهكم ، كما أنه يميل الى التعالى بل الى الكبرياء التى تشوبها السقوسة فى بعض الأحيان ، كما يتجلى ذلك فى مسرحيته «كالبجولا واللبس» وهذا الى أن موقفه اللاحق لا يستقيم الا مع طبيعة متعجرفة متشائمة !

وقصارى القول : أنه يمكن أن نرى أن فلسفة كامى تخضع لضغط صادر عن قوتين :

الأولى : وهى التى سيطرت على مؤلفاته فى البداية ، تسبب السخط والتعذر ، وتثير الكفاح والبطولة فى عالم لا يتيح للعقل أو للقلب فرصة الرضا أو الارتياح .

والأخرى : تنادى بالقبول والرضا ، وتمتدح اعتدال الماقل الحكيم، فى طبيعة تشرق عليها السعادة وفى مجتمع قادر على أن يصون العدالة . وهذه القوة الأخيرة هى التى غلبت وانتصرت فى النصف الأخير من مؤلفاته، فى روايات «الطاعون» (La Peste) و «الإنسان المتسرد» (L'Homme révolté) و «العادلون» (Les Justes) ، و «المنقوط» (La Chute) هذه كلها فتحت أمامه أبواب التكريم ليحصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٥٧ .

وقبل أن نعرض لأهم أعماله المسرحية يجدر بنا أن نذكر أن حب
كامي للمسرح واستعداده له لم يكن أمرا ثانويا أو عرضيا في حياته: فمذ
أن كان عمره اثنين وعشرين عاما أسس في الجزائر فرقة من هواة المسرح
أسماها « مسرح العمل » ثم التحق بفرقة «راديو الجزائر المسرحية» فالتقى
الفن المسرحي وأسس « الفرقة المسرحية » ليقدّم التمثيليات لعامة الشعب،
وفى أثناء هذه المحاولات المسرحية نضج استعداد كامي للتأليف المسرحي
فكتب رواية **كاليجولا (Caligula)** سنة ١٩٣٨ ، ولكنها لم تمثل الا
سنة ١٩٤٥ على مسرح « هيبرتو » في باريس .

ولقد لمح كامي في التأليف المسرحي منذ أول إنتاج له بفضل مزاي
أسلوبه الذي يلائم طبيعته الأسلوب المسرحي الناجح من حيث التركيز
والوضوح وتآلي الصورة اللفظية ، هذا الى أن فلسفته القلقة ، والصراع
الداخلي الذي تقوم عليه مسرحياته من شأنها أن يخلقا بالفطرة لونا جذابا
من التراجيديا الداخلية النفسية .

فمسرحية « كاليجولا » لم تستمر من التاريخ الروماني القديم سوى
اسم هذا الامبراطور الذي حكم روما في النصف الأول من القرن الأول ،

وفي رواية كامي يفقد هذا الامبراطور شقيقته فيفقد معها ما تصف به
من غزير الثقافة ورقيق الشعور ، فيغمره اليأس ، ويهيم على وجهه في
القرى ، ثم يعود الى قصره ليأمر صديقه أن يحضر له ما يبحث عنه ،
يعني « القمر » ، ثم يقول : «لست مجنونا ، بل لم يسبق لي أن تمتعت
بقوى العقلية كما اتمتع بها الآن ، انما شعرت فجأة برغبة في المستحيل
فلم أعد أقنع بالاشياء الممكنة المألوفة ! ما كنت أعلم ذلك من قبل ، أما
الآن فأعلم ذلك ، ان العالم على ما هو عليه لا يطلق ، اذن فانا بحاجة الى
القمر أو الى السعادة أو الى الخلود ! الى شيء قد يكون من قبيل المغالاة أو
الجنون ، اما لا يكون من أمور هذا العالم ! »

والواقع أن كاليجولا امبراطور ، ومن ثم لا يحده من سلطانه أى
شيء ، فهو اذن يستطيع أن يذهب الى أبعد مدى في منطق ، الى طلب
المستحيل وقلب مواضع العقل مادام العالم كافة سخفا وحماقا فيقول:

« آه يا ابنائي ! لقد أدركت أخيرا مدى فائدة السلطان ! انه يهيء
الفرص للوصول الى المستحيل ، فاليوم وفي الأزمنة المقبلة لن تكون
لمرتى حدود » .

وهكذا يتحدى هذا الامبراطور في استخدام حريته مضاعفا من
تصرفاته الجنونية وارتكاب شتى الجرائم ، فيصرخ قائلا : « اننى أمارس

سلطاناً محموماً في التخريب ، بحيث أن سلطان الخالق يبدو بالقياس الى
سلطاني تقليدياً قاضياً ! »

ويقينا أن هذه الحرية لن تتوقف أو تحجم عن المساس بالآخرين
لأنه يعلن « أن الانسان حر دائماً على حساب شخص آخر ، ان هذا امر
بغض ولكنّه طبيعي » .

ومن ثم يحاول عبثاً اساتذته أن يملوه أن الحكمة انما هي في قبول
نظام العالم وأوضاعه ، ولكنه يرفض قائلاً : « اذن فأى نفع لي من اليد
الحازمة ؟ وأى جدوى من وراء هذا السلطان المنهّل ان كنت لا أستطيع
أن أغير نظام كل شيء ، أو أجعل الشمس تغرب عن الشرق ، والألم يتضاؤل
في الحياة والكائنات البشرية لا تموت ؟ ان ما أنشده بكل قوای اليوم امر
فوق قدرة الآلهة ! اننى أضطلع بأعباء مملكة يتربع المستحيل على
عرشها » .

وهكذا ازاء هذا الجنون الهدام لا تجدى حكمة الحكماء من حوله ولا
فلسفتهم ولا تشنيه مودة الاصدقاء أو حب محبوبته ، فينتهي الأمر بهذا
الامبراطور المجنون الى أن يسقط يائساً تحت طمعات المتآمرين على
حياته !

انها رواية دسمة متألقة ، ولكنها أحياناً تعطي شعوراً بأنها
مسرحية رائدة من الطراز الأول بفضل بريق من الشعر الكثيب والتفكير
التراجيدي ، وأحياناً أخرى تشعّرنا بأنها مسرحية هزيلة بسبب طابعها
المتكلف وطرازها الذهني المفرط فيه ، حيث تصور شخصيات رمزية مهمتها
عرض المشاكل في لوحات حية ، تنبثق منها عبارات مركزة أشبه بالحكم
والأقوال المأثورة .

وان كان كاليجولا يبدو رمزا « للانسان الاحمق » فانه ليس
بالانسان المجرد من العقل ، لأنه أدرك بعقله مدى حماقة الوجود . فشعاره
« ان الناس يموتون دون أن يعرفوا السعادة ... » فالتاس يكون لأن
الاشياء ليست كما ينبغي أن تكون عليه » .

ولعله باثارة هذه الفكرة وبرفضه الخضوع للقدر قد أشرف على
عتبة الحكمة وأدى خدمة للناس اذ حملهم على التفكير في أمور حياتهم . ولما
لم يستطع فهم القدر اختار أن يكون هو القدر فيقول : « لقد أدركت أنه
لا توجد سوى وسيلة واحدة لتكون في مصاف الآلهة : يكفي أن تكون
قساة مثله » .

ولكن ماذا جنى كاليجولا من هذه التجربة الجنونية ؟ انه لم يظهر حتى بلغة الوحدة، فالآخرون الأحياء منهم والأموات ، مائلون دائما امامه، فيثن : « الوحدة ! أنت لا تعرف أن الانسان لا يتمتع بالوحدة أبدا ، ففي كل مكان يلزمنا ذلك الصب الثقيل ، عبء الماضي وعبء المستقبل ! آه لو كنت أستطيع أن أذوق طعم الوحدة الحقيقية ، والهدوء الحق ، وحفيف الأشجار ! »

ولم يبق امامه الا أن يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يحطم المرأة التي امامه لأنه لا يريد أن يقع بصره في لحظات احتضاره على صورته البشعة، ثم يصبح مغلنا فثله : « المستحيل ! لقد سميت اليه في أطراف العالم وفي تخوم نفسي ، مددت له يدي ، وهانذا أمدها مرة أخرى فلا التقى الا بك أنت ، أنت دائما أمامي ، واثني لمعم بالبنفس لك ، لم أسلك الطريق السوي ، لذا فاثني لا أصل الى شيء ، فليست حريتي هي الحرية الصحيحة » .

طريق خاطيء وحرية مزيفة وتجربة فاشلة، فالانسان لا يتغلب على الاضطراب والقلق الناتجين عن إدراكه لتفاهة الحياة بأن يفتتن بحرية لا ضمير لها ولا قواعد تحكمها ، أو بأن يحتضن الفوضى والظلم مؤثرا دوار الجنون على أعمال العقل .

ولو أننا اكتفين من مسرح كامي بهذه الرواية ، لبدا لنا هذا الفيلسوف أصتاذا للياس ، ولكن هذه المسرحية ليست في الواقع سوى فترة أولى سلبية في فلسفته المتطورة .

لذا ينبغي أن نعرض لبعض مسرحياته الأخرى حتى تتضح لنا معالم فلسفته على حقيقتها .

لمسرحية اللبسي (Le Malentendu) تدور أحداثها في إحدى قرى أوروبا الوسطى ، حيث تدير فتاة مع أمها فندقا في مكان منعزل ، وكانتا اذا نزل بهما ضيف يفرده ولما فيه دلالات الثراء ، قامتا بإعطائه منوما لتسرقا نقوده ثم تلقيا به في النهر المجاور ، وهذا وضع غير مألوف بلا شك . وللفتاة شقيق اسمه « جان » ، هجر القرية منذ طفولته ثم عاد اليها بعد أن تزوج وبدا يتمتع بالسعادة والثراء ، وأصبح أمه أن يعود الى أمه وشقيقته ليعمل على إسماعهما ، فيقول : « لست بحاجة إليهما ولكنني أشعر أنهما يقينا في حاجة الي ، فالانسان لا يمكن أن يعيش وحيدا » .

وهكذا يمثل « جان » روح التعاون والتضامن في مسرحية كامي ، بل ويرى « أن السعادة ليست هي كل شيء ، فكل إنسان عليه واجبات . وواجبي أن أعود الى أمي والى وطني . فلا يمكن أن يكون الإنسان سعيدا حقا وهو في المنفى وفي عالم النسيان . كما لا يمكن أن يعيش أجنبيا طيلة حياته » .

انه حقا إنسان يسعى الى اتمام رسالته في الحياة بأن يربط نفسه الى أصله ونشأته ، وبأن يندمج في الآخرين مقتسما معهم سعادته ، ولكن هذا البطل في الانسانية سوف يلقي فشلا تاما ، اذ أنه لم يحرص على أن يتبين حقيقة الحال التي وصلت اليها أمه وشقيقته ، صمم على أن ينزل بفندقهما كسائح غريب ، فلم تتعرف عليه أمه ولا شقيقته ، وهذا أمر شاذ لا يقبله العقل . وبعد أن تتحرج المراتان من ممارسة حرفتهما بازاذه ، تنتهيان الى ارتكاب جريمةهما ثم تتعرفان على شخصية ضحيتهما حين تصفحان أوراقه الخاصة ، فتقع الأم نهبا للباس ، اذ تكتشف أن في أعماق قلبها المظلم يكمن شعور قوى نقي هو حبها لابنها ، ولكنها اكتشفت هذا الشعور بعد أن سبق السيف العذل ، وقتلته . فلم يبق أمامها الا أن تلقى بنفسها في النهر لتلتحق بجثة ابنها ، وتظل الفتاة في وحشة اليمة لا مخرج منها ولا علاج لها ، فهي تعلم أن أحدا لم يحبها ولا أمل لها في أن يحبها أحد . فتجهز على حياتها بنفسها دون أن تعرف من الحياة الا الألم والقحط ، أو أن تنوق من العزاء الا كبرياء سخطها وتمردا .

لقد مثلت هذه المسرحية سنة ١٩٤٤ بعد رواية الأبواب المغلقة (Huis-Clos) لساوو . بفترة وجيزة ، لذا فلا يمكن القول بأن هناك تأثيرا مؤلف على الآخر ، ومع ذلك فالقراءة بين المسرحيتين صارخة لا يمكن انكارها ، اذ أن فنلق الجريمة الذي تخيله كامي ليس أقل جهنمية من «صالون» ساووي ذي المقاعد الثلاثة في مسرحية «الأبواب المغلقة» . فكلاهما مكان خلا من الحب . وما « الآخر » فيه سوى عميل غريب لا صديق محبوب : ففي الواقع لا نرى في إحدى الروايتين دافعا من الحب يبرز بين الشخصيات ، انما تحركهم ارادة الجريمة لتقيم علاقة غير انسانية بين القاتل والضحية . ففي ذلك الفنلق أيضا « الجحيم هو الآخرون » - كما قال سارتر - لأنه قد خلا من الحب .

صحيح أن في مسرحية كامي كان يمكن أن يشرق الحب لأن «جان» الضحية كان يحب الآخرين ويسعى الى اسعادهم . وكانت أيضا زوجته تفيض عطفًا ومودة . ولكن كليهما باء بالفشل لسبب واحد هو «البس»:

فحين تفضي الفتاة الى زوجة « جان » بوقاة ذلك الشائب ، تفرح لها السيب بقولها : « ان اردت معرفة السبب فلانه قد حدث ليس ، واذا خبرت الحياة ما أدهشك ذلك » ويقصد كامي بهذا « اللبس » أنه سنة الحياة ثم .. تستطرد الفتاة في حديثها :

« اننا الآن نتمشى مع نظام الحياة حيث لا يتعرف احد على الآخر ، فيجب أن تفهمي أنه لا يوجد وطن أو سلام ، لا بالقياس الى جان ولا بالقياس اليها ، ولا في الحياة ولا في الموت » : اذن فكامي يقصد أن في الحياة ولبس لا مناص منه ، وهو بصورة أوضح وأعم يمثل قسوة الحياة التي لا اراد لها والتي لا يمكن التغلب عليها في نظره الا بخنق الضمير أو نبذ الحياة !

غير أن نبرة الفناء والعلم المطلق هذه ليست هي المدلول الحقيقي لفلسفة كامي في مسرحياته : ففي رواية اللبس فكرة اختص بها كامي وهي فكرة السعادة التي تسيطر عليه دائما ، والصلة القائمة بين ندائه للسعادة وندائه للعدالة : فهذه المسرحية التي تبدو مفتعلة وسوداء في أحداثها ، تنقذنا من القشل جودة الاسلوب وروعة التصوير عند الحديث عن الشاطئ وسحر البحر ، ويردد المؤلف مرارا هذه الصورة وكأنها «لازمة» ترمز الى السعادة ، ومن ثم تضيء أمام المسرحية سبيل النجاح .. فتقول الفتاة وقد ضجعت بقريتها الجرداء القائمة :

« في اليوم الذي نصل فيه أخيرا أمام البحر الذي طالما تمنيتيه وحلمت به - في ذلك اليوم فقط - سوف ترسم الابتسامة على شفتي » .
بل انها تقتل - لاحبا في القتل كما كان يفعل كاليجولا - انما لتحصل على المال الذي ييسر لها الوصول الى شاطئ البحر ، الى أبواب السعادة والحب ، وهي لاتستسلم للسخط والتمرد الا عندما تتبين أن هذه الابواب قد اوصدت دونها الى الأبد .

بيد أن كامي حين يصور لنا الجريمة وسيلة ، والموت ملجأ - لا يقصد بذلك خلاصة فلسفته ، اذ أن الفتاة في مسرحيته تعترف بأن «الجريمة وحيدة وعزلة حتى لو اجتمع آلاف الأشخاص لارتكابها» . ثم بعد ذلك تتقبل الموت لا كنجاة لها انما كعقاب: « من العدل أن اموت وحيدة بعد أن عشت وحيدة ! »

اذن فهذه المسرحية تتركنا في يده الطريق الايجابي لفلسفة كامي ، فهي ما زالت مأساة الوجود الأحمق الذي لا معنى له ، ودراما الثورة النفسية الجرداء ، أما نداء السعادة التي هي حب وعدل ، ذلك النداء الذي

ينبثق بين ظلمات القصة - فإنه يرتطم ويتحطم أمام حائط من القدر الذي لا راد لتضائه !

ويتوقف **كامي** عن التأليف المسرحي من سنة ١٩٤٤ الى سنة ١٩٤٨. فبعد أن كتب قصة **الطاعون** (La Peste) سنة ١٩٤٧ ، تمنى عليه الممثل الفرنسي « جان - لوى بارو » مدير الفرقة المسرحية المعروفة الآن باسمه ، أن يكتب مسرحية تعالج الموضوع الذي تقوم عليه قصة **الطاعون** ، فألف **كامي** **حالة الحصار** سنة ١٩٤٨ ، دون أن تكون هناك صلة بين القصة والمسرحية ، اللهم الا أن أحداث الكتابين تدور في مدينة وقعت نهبا للبلاء ، وهذا رمز يعتز به خيال الفلاسفة الوجوديين كل الاعتزاز ، اذ يتيح لهم تجسيم التضامن البشري ، كما يفسح امامهم المجال لتصوير جميع المشكلات المتعلقة بهذا التضامن في نطاق ضيق يحدده موقف يتطلب في آن واحد العجلة في العمل والمشاركة في الشعور والمصالح .

فلقد حرص سارتر في مسرحيات : **الذباب** و**الأفواه العديدة النطق** وبداية **الشيطان والله** ، على استخدام رمز المدينة المحاصرة التي عزلتها كائنة لظقت بها . أما **كامي** فقد أبرز هذه النبرة بطابعه الخاص ، فاختار المدينة المنكوبة من بين الموانئ ، فهي « قادش » في قصة **الطاعون** ، و « أوران » في مسرحية « حالة الحصار » . والميناء يتيح له أن يضيف رمزا آخر مريزا عليه ، وهو الأمواج والرياح المنطلقة وكل ما يعبر عن نداء السعادة الطبيعية الشاملة وسلامة الانسان في التمتع ببلاذ الحواس والقلب التي يشاركه فيها الأصدقاء والأحباء .

وان كانت هذه الرواية ضعيفة من الناحية المسرحية ، فانها شائعة من حيث المعنى والهدف : ففي قصة **الطاعون** يعالج **كامي** هذا البلاء من الناحية المعنوية خاصة ، فيصور ذلك العبء من الظلم والالم والموت الذي يثقل كاهل الانسان ، ثم يعرض آراء معقولة للكفاح في شجاعة ونظام ضد هذه الحياة الحمقاء التي لا معنى لها .

أما في مسرحية **حالة الحصار** (L'Etat de Siège) فان الطاعون يتحدد نطاقه فيقتصر على صورته السياسية والاجتماعية : فمسيرته هذه نقد للمساويء المشتركة في النظامين الفاشي والشيوعي ، ثم يخلص الى هذه النتيجة ، وهي انه على الانسان اما أن يعدل عن الرغبة في حياة كريمة مفضلا الاستسلام الى اليأس ، أو أن ينبذ اليأس ليحقق حياة

كريمة ، وهذه النتيجة الأخيرة هي التي يرضيها كامي ويدعو إليها .
فهو السبيل الى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس .

ثم يقدم كامي مسرحية « العادلون » (Les Justes) على مسرح
« هيبرتو » بباريس في ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٤٩ « فالعادلون » في
حكمه هم الذين لا يرضون بما لهم أصبحت فيه الحرية امتيازاً مقصوراً على
بعض الشعوب ، انما الحرية حق لكل فرد في كل شعب : فيقول أحد
شخصيات هذه المسرحية لزميله : « لقد سررنا حين علمنا أنك استطعت
الوصول الى سويسرا ، تلك البلاد الحرة » فيرد عليه زميله : « أن
سويسرا سجن آخر ، بل الحرية نفسها سجن مادام على وجه الأرض
إنسان واحد مستعبد » .

فالثورة على الاستعمار تحقق حياة العدل والشركة بين الأحرار .
والثائرون على الاستعمار الذين يقتلون لاسترداد حريتهم انما هم
في الواقع « عادلون » وليسوا بمجرمين ، فهم يقتلون في سبيل تحرير
بلادهم ، ويموتون أيضاً في سبيل هذا التحرير ، وكانهم بدعائهم قد
افتسولوا من الجريمة وتطهروا منها ليظلوا رمز الحرية والعدل .

وهكذا تتطور فلسفة كامي في مسرحياته لتدخل في إطار إيجابي
أخلت تنضج معالمه ، ولكنه مات في الرابع من يناير سنة ١٩٦٠ في
حادث سيارة بفرنسا قبل أن يكتمل العقد الخامس من عمره ، فترك
فلسفة لم تنضج حلقاتها بعد . ولكنه ترك مسرحيات عميقة المعنى
وان كانت تميل في مجموعها الى التشاؤم ، فانها تسرى في ثناياها
إشراقات عاطفية ولحاحات إنسانية تفتح منافذ الأمل في نشر السعادة وتطلق
طاقات العمل على تحقيق العدالة .

فلسفة الحياة في مسرحيات كامي

لا شك أن كل كاتب لديه عمق فلسفي ، تشغله مشكلة الموت وتغنيه
دراستها وهذا هو شأن «البير كامي» المؤلف المسرحي الفرنسي
اذ كانت تستأثر بفكره هذه المشكلة التي هي في الواقع مشكلة الحياة ،
ولعل هذا هو أيضاً شأن كل عمل أدبي أو مسرحي يزعم معالجة مشكلات
الإنسان ، اذ نجد أن فكرة الموت ترقد في أعماق العمل الأدبي ينبوعاً له
ومصدراً . ومن الطبيعي أن يختلف موقف المفكرين أو الفنانين من مشكلة

الموت على حسب الزاوية التي ينظرون منها الى هذه المشكلة وأسلوبهم في تناولها وعلاجها .

ويواجه «البيروكامي» هذه المشكلة في جميع صفحات مؤلفاته بصورة تتفاوت في الموضوع والصراحة الى أن تقتلور أمامه بصورة مجسدة حين يعالج موضوع الانتحار . فيوجه سؤالاً لا لبس فيه ولا غموض :

«هل للحياة معنى أو قيمة؟» فإذا كان الجواب أن لا معنى للحياة ولا قيمة ، فيصبح الأمر متوقفاً على عزم الانسان أن يحشد شجاعته لينبذها ويرفضها ، ويحلل كامي هذه المشكلة في قصة «اسطورة سيزيف» (*Le Mythe de Sisyphe*) فيكتب في السطر الأول منها هذه العبارة :

« لا توجد سوى مشكلة فلسفية واحدة جديرة بالدراسة الجادة ، وهي مشكلة الانتحار » .

فلو كانت الحياة حقاً بغيضة وثأفة وحقاء ، فمن الغباء والجبن أن يرضى بها الانسان ويتحملها ثم يتخذ منها موقفاً سلبياً في انتظار أن يأتي الموت ان أجلاً أو عاجلاً ليخلصه منها ، فكرامة الانسان تأتي عليه القيام بدور يحتم عليه أن يكون ضحية الحديمة والتفكير ومن ثم يجب عليه أن يرفض القيام بهذا الدور بمحض إرادته .

والحياة تكدس أمام كامي قدراً كبيراً من ألوان حماقة والا معقول بحيث يرى نفسه منقاداً الى هذا الحل المتطرف بحثاً عن « القرار السليم الذي يجعل من الانتحار حلاً لألوان حماقة في الحياة » .

وهذا القرار السليم يتخذهُ أولاً في « اسطورة سيزيف » بصورة صريحة .. ثم يبني قصصه ومسرحياته التالية على مناقشة فلسفة الحياة فيثبت أن الحياة حماقة بغيضة وأن خير ما يمكن عمله هو تحطيمها ، وينتهي الى هذا الحل في مسرحية « اللبس » (*Le Malentendu*) التي عرضنا لتحليلها باعتبارها أروع أعماله الفنية .

ان آراء كامي في مسرحياته تتمشى مع تفكيره في قصصه ، ويمكننا ان نميز في فلسفته اتجاهين واضحين :

الأول هو الاحساس بحماقة الحياة وتفاهتها .

والآخر هو السخط على هذه الحياة كنتيجة حتمية للاحساس بحماقتها .

لقد قلم كامى مسرحية « اللبس » فى سنة ١٩٤٤ فى اعقاب تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى ، ثم بعد انقضاء عام واحد قلم مسرحية « كاليجولا » وفى هاتين المسرحيتين يعرض كامى فلسفته فى الحياة • ولا يبرز هذه الفلسفة تتناول مرة ثانية مسرحية « اللبس » بالتحليل بعد أن أشرنا فى الموضوع السابق الى دلالتها ومكانها بين مؤلفسات كامى •

تدور أحداث هذه المسرحية فى منطقة « مورافيا » المنعزلة فى وسط أوروبا ، ويرمز كامى بهذا المكان النائى المنعزل ، الأهل بالجرائم والمجرمين الى علنا الذى نحيا فيه • أما « جان » الغريب الذى جاء يطرق باب هذا العالم ، فيرمز الى السؤال الذى يراود كل نفس : ترى لماذا نلج باب الحياة ؟ ولماذا نرغب فى الدخول إليها ؟ أما الجواب فترمز اليه الجنة الراقدة فى أعماق النهر •

ولكى يشرح كامى مفهومه لنظام الكون يقدم فى هذه المسرحية الوجه الكتيبى للفوضى وللجريمة : فمشاهد المسرحية ومناظرها تصور عالما مغلقا بل مكتوما وخائفا ، فلا نور يشرق عليه ولا أفق يمتد امامه ، فمظهر الوحل والمطر لا يبيشر بأى مخرج ممكن أمام القلب الذى يرنو الى حياة أفضل •

إن « هارتا » ترتكب جرائم القتل لكى تفلت من حياتها الكئيبة الخائفة لتعرف ضياء الشمس وتلحق بالبحر الذى يرمز الى عالم السعادة ، ولكنها فى أحلامها هذه تضيف رعبا وفزعا الى كآبة الحياة الخائفة كما تبرز عنصر الدمار القائم فى العالم حين ترتكب الجريمة تلو الجريمة •

وهكذا تاكل الأم وابنتها من تلك الفاكهة المحرمة الشنعاء ، وتقول الأم : « لكن هذا العالم نفسه ليس معقولا ولا منطقيا ، وأستطيع أنؤكد ذلك بعد أن ذقت فيه كل شيء ، ذقت فيه طعم الخلق والانشاء ، كما ذقت فيه طعم التدمير والتخريب » •

اذن فالسؤال الذى يحير كل انسان ويشغل باله ، يرمز اليه كامى بالفتى « جان » واقفا على عتبة هذا العالم الكتيب ، يطرق الباب ، فهو غريب عن هذا العالم ، وكان حتى تلك اللحظة ينعم بالسعادة فى بلاد تنيرها الشمس الى جوار زوجة محبوبة ، ولكن تلك السعادة كانت فى نظره عمياء • وهو يريد الآن أن يعرف السعادة الحقيقية ، فيقول لزوجته « ماريان » :

« صحيح أن الانسان فى حاجة الى السعادة ، ولكنه فى حاجة أيضا

الى فهم كيانه ومعنى حياته ، وأظن أن ما يساعدني على ذلك هو العودة الى
وطني واسعاد جميع الذين أحبههم » .

ولكنه يخشى ألا يأتيه جواب عن سؤاله وأن الباب الذى يطرقة
لا يفتح ، كما يخشى أن واقع الحياة يبذل حلمه ومثله الأعلى ، وعندئذ يشعر
بالخوف والقلق فى حجرة القنلق حيث لن تلحق به زوجته ، ويحلل خوفه
وفزعه قائلا :

« هذا هو حال الانسان فى حجرة القنلق ، فجميع ساعات المساء
تمر ثقيلة كثيبة أمام الانسان الوحيد ، وما هوذا فزعى الدفين وهلمى
الكامن يتحرك فى فراغ جسدى فيثور الألم ، وكأنه جرح قديم توجه كل
حركة أو احتكاك .. اننى اعرف اسم هذا الفزع ، انه الخوف من الوحدة
الأبدية ، الخوف ألا يأتينى جواب عن سؤالى » .

أجل ! لن يأتيه جواب ، اللهم الا القتل ، فيتجسم التناقض بين
الواقع وبين ما ينشد ، جاء ينشد الحياة فى وطنه فوجده أرضا عفنة
بالجرائم ، وبدلا من السلام وجد الحقد والعنف ، وبدلا من الحب وجد
الضئينة والوحدة .

وهنا يكمن «اللبس» الحقيقى الذى تزعم «مارتا» العاتية انها تزيله
وتبدله . أجل ! ان بلد النور والسعادة قد أفلتت منها فضاء حلمها .
انها سجينه جرائمها ، ليس هذا فحسب ، بل سجينه فشل هذه الجرائم .
فليس أقل من أن تتخلص نهائيا من الحياة فتقدم بدورها على الانتحار
مثل أمها .

ولكن قبل أن تفعل ذلك تشعر أنه لزاما عليها أن تحطم «مارياء» وهى
الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك بأن تقتل فيها أى وهم بأن
للحياة معنى أو قيمة . وفى هذا المشهد العنيف يحشد كامى الالفاظ
والعبارات المثيرة فتقول «مارتا» لزوجة شقيقها :

« ذلك الأحق ! لقد وجد ما أراد ، لقد عثر على أمه قهى ترقد الى
جواره ، وما نحن أولاء جميعا نستظل بنظام الكون ، فيجب أن تفهمى أنه
لا يوجد وطن أو سلام له أو لنا - لا فى الحياة ولا فى المات ، لأنه لا يمكن
أن نسمى وطننا هذه الأرض الغليظة المحرومة من النور حيث تدفن لتطعم
الديدان العماة ! أؤكد لك أن الحياة تنهينا وتسلبنا كل شئ » ، فما جدوى
هذا النداء العارم الذى يبعثه الانسان ؟ لم اذن تصرخ وتنادى البحر أو
الحب ؟ هذا كله عبث وهم باطل ! ان زوجك يعرف الآن الجواب عن

سؤاله وسؤال كل انسان عن معنى الحياة ، فالجواب هو ذلك المسكن
المربع الذى سوف نحشر فيه جميعا فى النهاية جنباً الى جنب ! »

فى الواقع ليست هذه القصة مجرد سرد حادث من الحوادث اليومية
التي يرد ذكرها فى الصحف ، او هى «لبس» عرضى فى الحياة انما هى فى
نظر كامي ترمز الى الصورة الخفية لوضعنا فى الحياة ، هذا الوضع الذى
يتلخص فى الشعور بالوحدة والألم من الحب المبيض الذى تدومسه
الأقدام ! »

وحين تحرص «مارتا» على أن تبعد من قلب «ماريا» آخر خيط من
الأمـل وحين تعمل على أن تدخل فى روعها أن آمالها سراب ووهـم – انما
تود بذلك أن تزرع اليأس فى قلبها ، فتؤكد لها أنه «لامخرج من مشكلات
الحياة» ثم تضيف :

– وقبل أن أتركك الى غير لقاء ، ارى أن أمامى شيئاً يجب أن أفعله
يبقى على أن أغرس اليأس فى نفسك .

– فتنظر اليها ماريا فى قزع وتقول : « ألا فاتركينى ! هيا ارحل
عنى واتركينى ! »

– فتجيبها مارتا : « حقا ساتركك ، فهذا يريح نفسك ويريحنى
أنا أيضا . اذ لا أقوى على احتمال حبك ودموعك ، ولكننى لا أستطيع
أن أموت تاركة لك الاحساس بأنك على حق ، فيعز على أن أموت وأدعك
تعتقدين أن الحب ليس عيثاً وبطلاناً ، وأن كل مايجرى أمامنا ليس سوى
حادث عرضى ، بل على العكس أريد اقناعك باننا الآن نتبع نظام الكون ،
يجب أن تقتضى بهذا كله .

– ماريا : وأى نظام تمنين ؟

– مارتا : ذلك النظام الذى لايسطيع أحد فى ظله أن يتعرف الى
نفسه .

فتأخذ « ماريا » يدورها فى البحث عن جواب بعد أن مات زوجها
«جان» فتتجه الى الاله الرحيم وتصرخ « يا الهى ! لا أقوى على الحياة فى
هذه الصحراء ! أشفق على وترفق بى ، تطلع الى ولا تشج بوجهك عنى !
ألا فاسمع صراخى يا الهى » .

فيأتى الجواب من شفتين لم تنفجا عن كلمة واحدة طيلة المشهد
والجواب : «لا» .. ثم تسفل الستار .

ويود كامي ان يوضح ان جفاف القلب خير مفتاح يفتح لنا باب العالم : فمارتا يتجسم فيها الجود وغلظة القلب التي اكتسبتها من شبرة الحياة ولكي تتلاصق مع هذه الحياة تخلص الى ضرورة الجفاف الداخلي : جفاف القلب وجوده . فمن ذا الذي يستطيع العيش اذن بقلب يضرع بالمحب ؟

وهنا تسأل ماريا شقيقة زوجها :

– ولكن لماذا ؟ لماذا فعلت هذا كله ؟

– مارتا : وبأى حق تستجوبيننى ؟

– ماريا (وهي تصرخ) بحق حبيبى .

– مارتا : وما معنى هذه الكلمة ؟

اذن ففي نظر كامي : اما ان يحيا الانسان غليظ القلب ، غريبا عن الحياة او فليختار الموت ! فتقول مارتا لزوجها شقيقها :

« هيا صلى لالهك ليته يجعلك مثل هذا الصخر الصلب ! فتلك هي السعادة التي يريها لنا ، بل تلك هي السعادة الحقيقية . هيا تمثل بالهك وصمى اذنك عن سماع أى نداء ، والحق بهذا الصخر الأصم قبل أن يفوت الأوان . » اما ان شعرت بالخوف والوجل وكنت على درجة من الجبن تعتمد عليك معها أن تدخل الى رحاب هذا السلام الأعظم ، فعندئذ تعالى الحق بنا في بيتنا المشترك » .

وتقصد قاع النهر الذى لقي فيه الجميع حتفهم .

« فليكن ان تختارى بين سعادة الصخر الحمقاء وبين قاع النهر وفراشه الوثير حيث ننتظر جميعا » .

ذلك هو قرار الانتحار كحل للحياة الحمقاء في نظر كامي ، على أنه ليس انتحارا فرديا أو ايجابيا فحسب ، إنما هو انتحار بدافع المبدأ ، فالإنسان الذى يضع به حدا لحياته ، إنما يدعو الإنسانية بأسرها ، تلك الإنسانية التى يمثلها ، الى أن تقتفى خطاه سعيا نحو الموت .

وهكذا تبدو هذه المرحية نقاشا فلسفيا يقرع فيه الحجة بالحجة ، غير أنه برغم الجفاف الفلسفى ، نرى ان الحوار يفيض قوة وينبض بالحيوية ، كما أن شخصية الأم بالرغم من مجافاتها لمنطق التحليل النفساني – اذ لم تتعرف على ابنها بعد طول الغياب – تسلط علينا بقوتها الجارفة كامرأة الفت القتل الى ان منتهت حياة الجريمة !

أما «جان» و «مارتا» فلهما شخصية معنوية أكثر تجردا ، إذ يرمزان الى السؤال عن معنى الحياة والى الجواب عن هذا السؤال .

ومن ثم أمكن كلى بفضل قوة هذه المسرحية أن يكتب لنفسه النجاح والخلود في عالم التأليف المسرحي .

غير أننا نخطيء فهم كامي وفلسفته في الحياة لو اعتقدنا أنه ينادي حقا بالانتحار ونبل الحياة ، إنما هو في حقيقة الأمر ينادي بقوة الإرادة على أن تقبل الحياة على ما هي عليه في هذا العالم ، وتكافح في تحمله متاعبها ، أما الالتجاء الى القتل بحجة اصلاح مساوى الحياة أو لتحقيق الآمال التي ننشدها ، فهذا تفكير مصيره الى الفشل والدمار ، كما حدث لمارتا ولأماها .

أما عن الانتحار فهو: أوضح دليل على الجبن وعدم الأمانة ، ولا يتحدث عن شجاعة الانتحار الا من تكس في عقولهم قدر ضخم من الجبن وفاضنت قلوبهم باليأس ، فنبئت الحياة عن ضعف وعن عجز .

أما كامي فيؤمن بأن « لا شيء يبرر تعرف الإنسان في أن يفسح بنفسه هذا لحياته » إنما حين يشعر الإنسان بالسخط على حماقة الحياة يجب أن يستمد من مسخطه جلدا على التحمل وشجاعة في الكفاح .

وفي اعتقادنا أن الحياة لاتجود بنورها وجمالها على اللتين في مسلمات أو المخولين في سعيهم ، إنما هي تفتح كنوزها أمام المكافحين في جلد والمناضلين في غير مايبأس أو استسلام .

أن أنوى (Anouilh) قليل الحديث عن شخصه ومن إنتاجه،
بل ينسب إليه الكثيرون الانطواء على نفسه فيرد عليهم بقوله:
« ليست لحياتي سيرة أسردها ، واننى لمرتاح لذلك كل الارتياح » .

وإذا ماجازف بسر من أسرار حياته فأنما يكشف عنه بأسلوب
المؤلف المسرحي ، فتزدوج شخصيته كمؤلف لتتضمن شخصية أخرى
مسرحية ، وكأنه يكتب حوارا في رواية ، ويأتى حديثه عن نفسه في تكم
وحياة ، على صورة نصيحة تفصح عن جانب ضئيل من جوانب
شخصيته .

ولد جان أنوى (Jean Anouilh) في ٢٣ من يونيو سنة ١٩١٠ لأبوين
متوسطي الحال ، فقد كان أبوه تروزيا في بورجو وأمه عازنة كمان ، ثم
أتم دراسته الثانوية في إحدى مدارس باريس . وكان زميله في الدراسة
الممثل الشهير «جان لوى بلرو» صاحب الفرقة المسرحية التي تعمل
حاليا على «مسرح فرنسا» في باريس . ثم قضى عاما ونصف العام طالبا
بكلية الحقوق واشتغل بعدها في دار الاعلان لمدة سنتين ، ثم عمل
سكرتيرا للممثل المعروف «لوى جوفيه» وسرعان ما هجره ليبدأ مغامرته
الكبرى في عالم المسرح .

وكان قد أهد نفسه منذ نعومة أظفاره لهذه المغامرة ، فيروي عن
نفسه أنه أخذ يتردد على المسرح منذ الثامنة من عمره مكتفيا برغم أنه
بمشاهدة الفصل الأول فحسب تحاشيا للسهر ، وتحدثت عن شدة
إعجابه بالفرقة المسرحية وخاصة بمن يقوم بدور البطل أو العاشق أو
الخائن ، وتستهو به الفكاهة المسرحية بجميع ألوانها .

وبدا في سن الثانية عشرة يكتب مسرحيات شعرية ، ومن الطبيعي
أنه لم ينجز أية مسرحية منها لحداثته ، ومنذ سنة ١٩٢٥ أخذ يتردد
على المسرح في باريس بانتظام ، وقرأ مسرحيات برناردشو وكلوديل

ويراندالو ، ولكن الحدث الرئيسى فى حياته كان اكتشافه للمؤلف المسرحى «جيرودو» (Giraudoux) الذى أثر فى نفسه تأثيرا عميقا .

فى احدى امسيات سنة ١٩٢٨ ذهب الى مسرح «الشانزليزيه» حيث كانت فرقة «جوفيه» تمثل مسرحية «سيجفريد» تاليف جيرودو . ثم مضى خمسة عشر عاما على هذا الحدث وتوفى المؤلف فكتيبانوى رسالة بعنوان «تحية جيرودو» اعترافا بملء اثره فى نفسه ، ووفاء لما عليه من دين ، جاء فيها :

« أنى لى ياعزىزى جيرودو أن أقول لك الآن ما لم أستطع أن أقوله لك منذ خمسة عشر عاما حين شاهدت مسرحية سيجفريد ، ونزلت بعدها مهرولا على درجات السلم المؤدى الى الباب الخارجى وأنا أجشش بالكاء . اذ ولت فى نفسى خليطا عجيبا من اليأس والسرور الشديد ومزيجا من الكبرياء والخضوع الرقيق ، حيث ان مسرحية سيجفريد وهبت لى مفتاح سر ظل مفقودا مدة طويلة » .

ولعل هذا السر هو فن الجمع بين الاسلوب الدارج والاسلوب الشاعرى فى آن واحد ، وكان أنوى يعانى فى قرارة نفسه ازمة تؤرقه اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى الاسلوب الذى يعبر به عما يجيش فى صدره .

ويصف أنوى مكان هذا المسرح فى شارع «مونتني» (Montaigne) بأنه « روضة الربيع ازدهرت فيها خضرة مورقة ، تفتحت وسطها زهرة ، ولد معها أسلوبه» الذى يختلف عن أسلوب جيرودو ، انما هو فى النهاية كاسلوب استأذنه من حيث الجمع بين التعبير الدارج والتفحة الشعرية .

وفى سنة ١٩٣١ ، بعد ثلاث سنوات من اكتشافه لسر فن جيرودو ، قدم للمسرح رواية « القاقم » *L'Hermine* (أو « القاقوم » وهو اسم حيوان ذى فراء ثمين) فكانت هذه المسرحية الاولى هى اولى خطواته فى سلم المجد ، فمزج عندئذ على التفرغ للمسرح ، ثم تزوج الممثلة Monelle Valentin واخذ يعهد اليها بادوار البطولة فى مسرحياته .

وأن كان لقاء أنوى بجيرودو كان كشفا له اثره من ناحية الاسلوب فان لقاءه سنة ١٩٣٧ بالمثلين «بيتوفيف وبلزساك» كان كشفا آخر ابان له ان خشبة المسرح لها أهميتها فى إبراز العمق المسرحى ، فكلاهما يجعل من المخرج مبدعا مجددا فى الابتكار . فيقول «بيتوفيف» (Pitoëff)

« ان الانتماج في نص المسرحية اول واجب يلتزمه المخرج ، ولكن يجب الحرص على استقلال الفن المتعلق بخشبة المسرح استقلا مطلقا ، واذا ما احتاج النص الى امتداد فمتدثد تتدخل الموسيقى ، وغالبا ما يسهم المنظر في هذا الامتداد ، فالموسيقى والمنظر هما دائما في خدمة النص » .

وكذلك يؤكد «بارساق» Barsacq بدوره ضرورة احترام النص واحترام شخصية باعث الحياة في هذا النص ، هذا الذي ينصب مجهوده على ابراز الجمال والقيمة الفنية للرواية ، لذا نرى انوى دائم الصلة بمخرج مسرحيته الى حد اصبغ معه منما بالكثير من فنون الاخراج واسراره ..

وحينما توفى «جورج بيتوفيف» وزوجته الممثلة «لودميلا بيتوفيف» سبجل لهما انوى بروح الوفاء التي كتب بها « تحية جيروود » عبارات تشيد بصفاء العاطفة التي كانت تربط هذين الزوجين، واخذ يصعد فن «لودميلا» في صوتها العذب الذي ظل دائما يرن في اذنيه ككحن موسيقى جميل ، فلقد ملك عليه هذا الصوت جميع حواسه الى حد انه كان يسمع حتى صمتها . فيقول في ذكرياته عن مسرحية «التوحشة» او «الفتاة غير الاليفة» : انه كان يفتح النص معها في «البروفات» ، وفي بعض المواقف كان يقطع ويحذف من الالفاظ التي تقولها «لودميلا» ثم يعاود الحذف الى أن يكتفى من كلامها بالصمت «هذا الصمت الذي كانت تجيد فن القائه » .

وهكذا بفضل ظروف مواتية ولقاء موفق ، تولد في انوى أسلوب مسرحى من حيث اللغة وفن التمثيل .

سلطان الماضى في مسرح انوى

مهما تعددت وتباينت الآراء التي يعرضها انوى في مسرحياته فاننا نرى من بينها فكرة رئيسية تبرز دائما لتدور حولها بقية الأحداث والافكار ، وهى فكرة الماضى وكيف انه يشد اليه مستقبل الشخصيات جميعا وبفرض سلطانه عليها ، ومن ثم يحجب عنها السعادة التي ترنو اليها ، ولعل اشبح ثوب يرتديه الماضى هو رداء الفقر .

لذا فان فكرة الفقر ماثلة دائما في مسرح انوى . وان كان الفقر لا يحتل مكان الصدارة فيه ، فانه يشغل ركنا رئيسيا من أركان المسرح

ويلقى عليه ظله الكتيب - وغالبا ما تكون شخصية الفقير هي الشخصية الرئيسية في المسرحية ، وخاصة في رواياته الأولى :

ففى « القاقم » (أو القاقوم) سنة ١٩٣١ نرى الفتى الفقير «فرانتز» لا يستطيع الزواج بفئاته على الرغم مما أقدم عليه من قتل عمته لثرى يارثها منها ! وفى رواية «إيزابل» سنة ١٩٣٢ يرفض الشاب المعدم «مارك» أن يتزوج فتاة غنية ، إذ يشده ماضيه البائس الى حياة الفقر فيبقى الى جوار أمه يشاركها فى فقرها على الرغم من فرصة الغنى التى تواتيه !

وأخيرا فى رواية «المتوحشة» (أو «الفتاة غير الأليفة») سنة ١٩٣٤ تهرب الفتاة تيريز من الشاب الغنى الذى يحبها ويريد الزواج بها تزامنا منها مع أمرها الفقيرة .

ويصور لنا أنوى كل ألوان السخط والجريمة وجميع مايتصل بالفقر من اذلال وبشاعة : ذلك بأن شخصياته تتالم « على الطريقة الإسبانية » من الاذلال أكثر من الحرمان أو الضيق المادى . وقد ينشأ فيهم هذا الاذلال لرؤيتهم الأثنياء ، ولكنه أحيانا ينبع منهم نتيجة لحياة «الوالدين أنفسهم بما فيها من تعس واذيلة كما يحدث فى رواية «المتوحشة» ، فالفتاة تيريز «فقيرة مسكينة كفار صغير» ، تذوق أمر ألوان الاذلال بسبب والدها المنحطين ، وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل ما يحوطهما من استهتار أو جشع أو اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها الى الزواج من «الشاب الثرى «فلوران» بنية ابتزاز ماله ، ولكن ماضيها التمس الملطخ لا يستمرى ، فرصة الغنى المواتية فيثور عليها ، ويحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود الى الفقر !

وهكذا يحتل المال المركز الرئيسى فى أولى مسرحيات أنوى ، فجميع الشخصيات تدور حوله وترتطم به : اما سعيا اليه أو هربا منه ، فهم يرون فيه أحيانا السبيل الى الحب ، وأحيانا العقبة التى تقف دونه ، ولكنه دائما مرتبط بمصيرهم فى سعيهم اليه أو هربهم منه :

ففى رواية «القاقم» أو «القاقوم» نرى أن فرانتز لا يسمى وراء المال بدافع البحث عن المتعة أو تعويض مافاته من حرمان ، إنما يرى فى الحصول على المال الشرط الرئيسى لتحقيق حبه ، فيدور بينه وبين زميله فيليب الحديث التالى :

- فيليب : أن كبرياؤك تقودك الى الشرور والضلال ، فإن كنت تحبها « حقا » ففي مقدورها عندئذ أن تتزوجك .

- فرانتز : اننى أعلم يقينا أن هذا امر لاأمل فيه ، فالجميع يفكرون مثلك ، ولكننى أؤكد لك يا فيليب اننى أحبها «حقا» ، غير اننى أتساءل :- لماذا تعتقدون جميعا انه اذا ما جاء ذكر المال فمعنى هذا أن المرء يخفى وراء ذكره قلادة ، أو أن هناك «المياه تحت التبن» . . على حين أن المال وحده هو الكفيل بإمدادنا من القذارة ! اننى أحبها يا فيليب حبا جملا لاستطيع معه أن أستغنى عن المال .

- فيليب : انت تكفر بالحب يا فرانتز ، فالحب الحقيقي يمكنه ان يستغنى عن المال !

- فرانتز : مهلا ، هدىء من ثورتك ، فانت يا من تزعم انك صديقى كان يجدر بك حين ترائى اتألم أن تحاول فهم الى بدلا من أن تجيبنى بالعبارات التقليدية المألوفة من الحب بلا مال . لقد جعل الفقر من شبائى سلسلة من المسكنة واليأس ، لذا فانتى اتوخى الحلو الآن . فحبى شيء جميل جدا وانتظر منه الكثير فى حياتى ، فلن أجأوف به ولن أترك الفقر يتسرب اليه ليضفى على هذا الحب «الجميل قبحا وقذارة» . لذا أريد أن أحوطه بسيج من المال .

- فيليب ، هذا هراء !

أجل انه هراء فى نظر فيليب الذى لم يعرف الفقر فى حياته ، أما فرانتز فإنه لا يستطيع أن يفكر أو ينظر ألا خلال جرحه الدامى ، بل انه كله بأسره جرح دام . ومن هذا الجرح الأليم تتدفق رغبته فى النقاء والسعادة .

ونرى أيضا أن الجريمة فى لغة المسرح هى التعبير عن هذا الوضع الخاطيء ، لذا فان فرانتز يقتل الدوقة عمة محبوبته لكى تستطيع هذه المحبوبة أن توث ، ويقول : « لم أقتلها رغبة فى مالها ، إنما لأن هذا المال فى ميزان الأمور الغامض قد أصبح الثمن الوحيد لسعادتنا» .

وحين أجهز على الدوقة بضربات المطرقة ، كان يتوهم أنه يقتل فى الوقت نفسه روح الجبن والقذارة الكامنة فيه ، ويتوهم أيضا أن موت الدوقة سيخلصه من الذلل واليأس . ولكن سرعان ما يتضح له أن مصدوره هذه الفعلية الشنعاء كان الحق وحسب الانتقام ، ومن ثم يعترف أن قذارته ما زالت تحيا فيه لم تمت ، بل اتضح له تاصلها فيه ، فيقول لحبيبتة :

« اننى لم اقتل الشاب الذى كنت اود قتله حين ارتكبت جريمتى .
انظرى الى هذا الشاب ، اى انظرى الى ، سأساعدك على فهمى ان كنت
لاستطيعين ذلك : فهذا العبوس البادى على شفتى هو الجين ، وهذه
الخصلة على جبينى انما هى رمز كسلى وارتخائى ، وهذا التحديق فى
نظراتى هو أنايتى ! »

اما فى رواية « المتوحشة » او (الفتاة غير الاليفة) فنرى ان المال
ليس هو السبيل الى السعادة ، بل هو العقبة فى سبيل بلوغها ، اى ان
تسليط الاضواء على المال قد تغيرت زاويته فى مسرح انوى ، فالسعى
الى المال قد لوث والدى « تيريز » فارادا يبعث للشباب الثرى ، وتعدر عليهما
ان يفهما ان تيريز تستطيع ان تحب هذا الشاب دون ان ترغب فى ماله ،
لذا تقف الفتاة فى وجه شراهما وتدفع عن قلبها اى طمع فى المال فيصبح
الحب فى نظرها ملازما لفكرة رفض المال لا البحث عنه ، بل ويصحمر
حبا فى هذا الرفض وتصرخ فى وجه والديها قائلة : « كلا ، كلا ، ان نعود
الى الحديث من المال . لقد جلبتما على الآما كثيرة بسببه ، واليوم
تجعلاننى افقد سعادة عظيمة بسببه ايضا . كفى اذن كفى ، اننى لا اريد
المال » .

فعلى حين ان « فرانتز » يحاول ان يفر هائبا من وجه نفسه ويود الهرب
من طفولته وقره ، نرى ان تيريز تنتصر على اغراء الهرب من طفولتها
وفقرها وترفض خطة والديها البغيضين انتصارا لصرخة الماضى فى
اعماقها . فنراها تفيق من وهم الثراء وتعود الى حقيقة جرحها ، الى
حقيقتها ، حقيقة الفقراء !

اما الاغنياء الذين يمثلهم حبيبها الثرى « فلوران » فيصنفهم انوى
بانهم على هامش الحياة لانهم يحيون على هامش الألم ومن ثم على هامش
الحقيقة ، فلامعق فى قلوبهم « الصافية الهادئة » اذ لا تمس الأحداث سوى
سطح قلوبهم فلا تنمقها ولا تثير بها اى اضطراب . ونتيجة ذلك انهم
لا يعلمون عن الحياة شيئا .

وهنا تقول تيريز للفتى الثرى فلوران : « انت لا تعرف شيئا عن
الحياة بافلوران . فهذه التجاعيد ، اى الآم خطتها على بشرتى ؟ لم
يسبق لك قط ان عرفت الما حقيقيا ، الما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . انك
لم تبض أحدا فهذا واضح فى عينيك ، حتى الذين اساموا اليك فانت
لا تبفضهم ! »

ومن ثم تكشف تيريز عن حقيقة طفولتها حين تقول لفتاها :

« أنت لم تكن قبيح الشكل فعمى يوما ما ، ولم تشعر بالخسرة
والعار ، ولم تعرف الفقر والعوز ! أما أنا فكننت الجأ إلى السكك والطرق
الطويلة لأتحاشى نزول درجات السلم أمامكم ، إذ كانت جواربي مزقة
عند ركبتى ! »

وما ان تستيقظ هذه الذكريات الأليمة في نفسها حتى يثور سخطها
ضد جهل الأثرياء بحقيقة الحياة :

« أنت لاتعرف شيئا ! أفهمت ؟ فمأمت أغرغ أمامك جمعتى اليوم
كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار ، فأتنى أريد مرة أخرى
أن أصبح فيك : ان أشد مايؤلنى هو انك لاتعرف شيئا عن الحياة . انكم
مغشى الأثرياء تحظون بهذه الميزة ، انكم لا تعرفون شيئا عن الحياة .
أنتى أشعر هذا المساء ان كاهلى يتوء بصعب ثقيل من الألم الذى يعانى به
الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة ، بل وأنه
لأمل فى أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يا فلوران سوف تعرف
بعض الشيء ، ستعرفنى أنا على الأقل مادمت لاتعرف الآخرين ، هيا
يا أبتاه تكلم ان كان لديك الشجاعة الكافية ، وشرح له ألوان الفقر
وضروب المهانة والضمرة التى لم يستطع معرفتها ، والتى لفتنتى أنا التى
أصغره سنا ، هذا « العلم الكتيب » ، هيا أشرح هيا ، قل له كل شيء ،
قل له لما كنت فى التاسعة من عمري كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر ... »

وهنا نلمس أعمق جراح الألم واسود ألوان يؤس القلب ، بل
وأبشع صورة للحقيقة ، انها هذا « العلم الكتيب » الذى تسكبه كاس
الحياة قطرات وجرعات متتابة فى قلب الفقراء ، الى أن يضيق القلب
بما يحوى ، فتخرج الحقيقة المريرة فى مسطح رهيب ، لتبدأ بالاعتراف
بؤس هذا القلب وتنتهى الى افتان هذا « العلم الكتيب » .

ولكن الاعتراف بالبؤس والعلم به لا يؤديان الى تنقية القلب أو
التخلص من الفقر والشقاء . بل على العكس ان الاعتراف بالبؤس
والإفصاح عن الجرح الكامن انما هما بمثابة تكت الجرح أو « هرشه »
لينزف ألما ومسخطا لا يتوقفان .

وهكذا يطيب لأنوى ان يلقى بشخصياته فى « مياه عكرة » لا تروى
ظماهم ولا تنظف ثيابهم ، بل تلطخها بأقذار تظل عالقة بحياتهم وتلاحقهم
شبحا يؤرق حاضرم ومستقبلهم ، لذلك يظلون يعيشون دائما فى
ماضيهم الملوث ، لا سبيل الى الهرب من « هذا الشيء المغترس الذى
يسمونه الماضى » اللهم الا بفقدان الذاكرة ! .

ولقد تعرض أنوى لهذه المحاولة في سنة ١٩٣٦ حين صور في مسرحية « المسافر بلا متاع » (Le Voyageur sans bagage) أو « المسافر الخاوى الوفاض » رجلا اسمه «جاستون» Gaston فقد ذكركه بسبب الحرب ، ولا يكتفى الماضى في هذه المسرحية بأن يكون ذكريات تثور في النفس بل نراه يتبلور ويتجسم ثم يتحرك بين شهود الألبات : فحين يواجهون جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » بأسرته بل وبنفسه ، يبدأ ماضيه في الظهور تدريجيا خلال الاستفسارات التي يتحراها في أسرته ومع الخدم ، ثم لا تلبث أن تحيا وتتجسم أحداث الماضى ، فما هي ذى طفولته : أنه يسوى قتل الطيور والحيوانات الصغيرة . وما هو ذا شبابه المبكر في ميوله وغلظته يشور به الى الحد الذى يحاول معه التفرير بزوجة أخيه . ومن ناحية أخرى تتيقظ القيود والتقاليد الاجتماعية في نفسه ويتذكر جاستون مدى ثقل هذه القيود وسخفها ، ويرمز اليها المؤلف بهذه العبارة التي كانت تقولها له أمه : « هيا تقدم لتقبل هذه السيدة ، فلقد رأتك طفلا ساعة مولدك . » فيضيق جاستون ذمرا بهذا الماضى اذ لا يرى فيه سوى « مجموعة التزامات وأحقاد وجروح » .

كان يأمل أن يسترد ذاكرة تعيد له ماضيا سعيدا هنيئا ، ولكن غي غير بعض ذكريات الطفولة البعيدة المدى ، تتكسب أمامه الذكريات الأخرى وحشا مفترسا لتحكم عليه بأنه فظ لا ضمير له ولا اخلاق ، فتجشم على صدره وتدفعه الى أن يقول لأهله :

« لو صح اننى ابنكم لكان على أن أفيق من حلمي ليألف ذهني هذه الحقيقة التي هي تقيض أحلامي وآمالى ، حقيقة الماضى المثقل بالقدارة والوحشية » .

أذن فجاستون لن يسترد ماضيا يملأ فراغ حياته ويضفى عليها غنى وجمالا ، بل على العكس سوف يجز وراءه ما هو قبيح .

أما عن خاتمة المسرحية ، فشانها شأن مسرحيات أنوى مبنية على الرفض والنبذ : فكما رفضت تيريز في سورة سخطها فرصة السعادة مع فتاها الفنئ لتعود الى حقيقة فقرها وأهلها وماضيهما ، نرى جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » يشور في سخط اليأس على مايدور حوله وما يجرى في قرارة نفسه فيصيح في شهود ماضيه : « اذهبوا عني بعيدا .. أجل اننى أرفض ماضى بجميع شخصياته - بما فيهم شخصي ! تعلمكم حقيقة أهلى وأسرتى ، وحبى وتاريخى الحقيقى ، هذا صحيح ،

ولكن الامر بكل بساطة هو انكم لا تعجبوننى ، اننى ارفضكم وانبذكم !
فتجيبه « فالتين » : هل جنت ؟ انك وحش عديم القلب ! لا يمكن
للانسان أن يرفض ماضيه . ولا يمكن لأحد أن يرفض نفسه .

- جاستون : « لملنى الرجل الوحيد الذى أتاح له القدر فرصة
تحقيق حلم يتمناه كل انسان ، وهو أن ينسى ماضيه ، اننى الآن رجل ،
لكننى أستطيع ان شئت ان اصبح جديدا مثل الطفل ! انه امتياز اذا
لم أستظله كنت مجرما ، اننى ارفضكم وانبذكم » .

ثم يلتقى جاستون بصبي صغير من أفراد الأسرة فيختاره رفيقا
له لانه مثله بلا ذكريات ، خاوى الوفاض ، فينتقلان معا جديدين فى عالم
جديد امامهما .

وتلتقى فى سنة ١٩٥٦ بمسرحية أخرى لآنوى تصور ذل الطفولة
حين يشر فى قلب الرجل الناضج حقدا وضغينة . فرواية « بيتوس
المسكين أو مادية العطاء » *Pauvre Bitos, ou le Dîner de têtes*
تشير الى شخصيات الثورة الفرنسية ، وبين هؤلاء العطاء تبرز شخصية
« بيتوس » الذى يرمز الى روبسبير . ويصوره آنوى شخصا يضم بين
جنبه جرح طفل نشأ بفضل العطف والاحسان فى المدرسة التى كانت
تعمل فيها أمه غسالة ، وفى أثناء مادية العشاء التى جمعت أمام بيتوس
عظام الثورة الفرنسية ، يصيح فيهم هذا العصامى المكافح : « أجل !
كانت أمى غسالة ! ظلت أمى تفصل «ملايات» المدرسة مدة عشرين عاما .
ولهذا السبب قبلتنى المدرسة مجانا . كانت تفصل « ملايات » أسرتم
الملطخة بالزبدلة طوال عشرين عاما . وبفضل تنظيف هذه البقع المدنسة
برذائكم صرت من أنا عليه الآن ، دكتورا فى القانون والفلسفة ، وحائزا
على الليسانس فى الطبيعة والرياضة والآداب والتاريخ واللغة الألمانية . »

ثم يصيح بصوت أعلى « والإيطالية أيضا ! فعين كان يذهب الجميع
الى المقهى المجاور للسربون يحسنون الجمعة بعد المحاضرات ، كنت أعود
الى حجرى واستأنف الاستدكار منكبا على كتابى ويبدى «ساندوتش» .
وحين كانوا يعودون من سهرتهم برفقة الفتيات كنت لا أزال منكبا على
دراستى ، حتى يحين موعد العمل الليلي فى الهال «سوق باريس» فكنت
أذهب لتفريغ مربات النقل بنية كسب بعض الدراهم ، ثم أعود الى
فراشنى لأنام ثلاث ساعات ، وكنت أغتبط ان نمت ثلاث ساعات ، وفى
ميعاد اول محاضرة ، كنت أنا اول من يدخل المدرج وأول من يجلس
فى الصف الاول وأطرق السمع وأفتح اذنى العريضتين ، اذنى الفلاح ،

واحلق بعينى لأهل أكبر قسط من ذلك العلم الثمين الفياض الذى كانت تكسبه لأجل ذراعا أمى المبتلتان ! »

ثم يضيف فى صوت هادئ وبينة تدل على الحقد والكراهية :

« إن كنت يوما ما أستحق سيفاً مثلكم أيها السادة ، فسوف تلتف على هذا السيف ذراعا أمى الحمراوان .. »

وكما كان روبيسر يتألم من ذل طفولته وضعف بنته وقبح منظره وشدة فقره ، كان بيتوس يشعر بالملذلة دائما ويسمى عبثا أن يلج باب الطيبة الراقية ، فرفض أحسد الأثرياء أن يزوجه ابنته « فيكتوار » Victoire التى أحبها بيتوس . فيصبح شخصية منطوية على نفسها وقد أعماها الغرور والحقد .

ولكى تحتفظ القصة بطابعها كملهاة ، يستغل المؤلف صلابة أخلاق بيتوس وعدم تجاوبها مع المجتمع الذى يعيش فيه ، فيجمله فريسة الاشتراك التى ينصبها له زملاؤه السابقون ليسخروا منه ، وهكذا يبرز العنصر الهزلى نتيجة التضارب بين روح الجسد فى شخصية بيتوس وروح الهزل النفسية بين زملائه .

ولكن هذه المواقف الهزلية لا تحجب عن المتفرج أو القارئ عمق الألم فى نفس بيتوس ، ولا سيما حين يفشل فى الزواج من « فيكتوار » التى تقدم له هذه النصيحة :

« احتفظ بطابعك وكن أنت نفسك . انصحك أن تظل فقيرا .
فالشيء الوحيد الذى كان يدغمنى الى حبك هو فقرك » .

وهى حين تنصحه بأن يظل هو نفسه ، محتفظا بطابعه الأصلى تقصد أن تحقه واعتداده بكرامته ليسا هما ذاته الأصيلة ، وإنما هما أحسان دخلان عليه . ولكن بيتوس يفض من هذه النصيحة ويقول لها : « أشكرك يا آنسة على هذا الدرس » ولكن لو استعظمت يوما أن أنتقم منكم جميعا فبك أنت سوف أبدأ » .

وتمتاز هذه المسرحية بأنها أبرزت ناحية جديدة عند أنوى وهى قدرته على أن يجمع فى مهارة وحقق بين العنصر التراجيضى والعنصر الهزلى .

وبصفة عامة ، يمكن القول بأن مسرحيات أنوى جميعا ، سواء تلك التى يظن عليها المرح والأمل ويسمونها « الروايات الوردية » ،

و « الروايات البراقة » أم تلك التى يسود فيها الطابع التراجيدى من « الروايات السوداء » ، - تصور كلها دائما ضميرا واحدا ، وترسم جرح هذا الضمير وتصف ما يشعر به من مرارة وسخط وحقد ، ثم تخلق به فى عالم الخيال والأحلام ليهرب من الواقع فى ومضات شاعرية ! وهذا الجرح هو الألم من نقص أو عوز أو فراغ - لا سبيل إلى علاجه . فتسمى شخصيات مسرحه للوصول إلى السعادة وإلى النقاء وتكافح لاقتلاع « الأعشاب الرديئة » من حياتها وغسل « البقع والأوساخ » من ماضيها ، ولكن دون جدوى . فهذه « الأعشاب الرديئة » قد نبتت فى تربة الفقر وفى قلب الطفل الذليل الذى لطخته الرذيلة ، قلب تغذى بالسخط والحقد مثل قلب بيتوس أو قلب تيريز .

وحين ينمو وهى الشخصية عند أنوى ، فتدرك آلام جرحها وقدارة بقعها ، يصبح هدفها الأساسى الرغبة فى النقاء والطهر ، ولكن لا تلبث هذه الشخصيات الجريحة أن تدرك انها عبثا تحاول تطهير أدرانها وأن الأوساخ تتأبى على الطهر تأبى المنتصر الظاهر .

وقصارى القول ان مسرح أنوى - بالرغم من طابعه الهزلى - يقدم لنا فى سياق أحداث متباينة متنوعة ، معنى واحدا وصورة واحدة ، هى صورة « الإنسان البائس الشقى بماضيه » ، صورة الإنسان المتالم من هذا البؤس والشقاء الأبدى ، ومن ثم تسود على مسرح أنوى فكرة رفض الحياة ونبذها ، وتبرز حقيقة مفزعة فى هذا المسرح الهزلى ، وهى ان جراح القلب لا يبرء منها وأن الآلم لا شفاء لها .

وحين يعرض أنوى لماضى شخصياته يتحدث دائما عن طفولتهم وهذا أمر طبيعى ، ولكن تختلف نظراته إلى الطفولة عن نظرة بقية الأدباء : فمثلا الروائى الفرنسى « بروسست » (Proust) يصور الإنسان وقد استرشد طفولته وعثر عليها وظفر بها ، أما الشاعر « بودلير » (Baudelaire) فيصور الطفولة المفقودة ويرثى لضياح ما لا أمل فى عودته .

أما أنوى فيقدم لنا الطفولة اللائمة البقاء ، طفولة لم يفقدها الإنسان ومن ثم لم يعثر عليها من جديد . بل هى قائمة متصلة على الدوام ، محتفظة بطابعها وحيويتها فى ركن من أركان قلب الإنسان ، وهى ترفض أبدا ان تغنى أو تندثر ، بل ان الطفولة فى قلب الرجل البالغ لا تأذن لصاحبها أن يفتح خبزها أو يصبث بأمطارها .

وان كانت الطفولة فى مسرح أنوى ترمز غالبا إلى الرغبة فى النكوص

الى الوراء والتعلق بالماضى ، فانه يحفظ عليها نضرتها ، ويصون رومانها .
ولا يسمح للمستقبل أن يطغى عليها أو ينتزع تاجها ، فهي عنده أساس
حياة الانسان تغذى حاضره وتتحكم فى مستقبله .

السعادة عند أنوى :

يمتاز « أنوى » بالفنى والوفرة الى جانب الاصاله والجمال .
هذا الى أنه يتالق بإبتكار التعبير ووقفة الاحساس . ومايزال
هذا الانتاج فى حيوية التطور بحيث يتمنر الآن على الدراس تحديد معاله
فى تاريخ الادب أو المسرح ، والحكم عليه بصورة شاملة .

الا أن هذا التطور قد بلغ درجة نستطيع معها أن نحكم بأن أنوى قد
وقع فى الشرك الذى يترىس بالكاتب الماهر حين تطغى الصناعة الفنية على
دسم المانى : فالاديب الذى الف نشوة النجاح وطالب له تصفيق الجماهير
يرى نفسه ، وقد أفرغ جوهر آرائه وعصارة فلسفته فى انتاج شبابه
وباكورة نضجه ، مضطرا الى أن يحيد عن أعذافه العميقة تلك ، ليحفظ على
نفسه مكانتها ، فيعمد الى ذخيرته من الإبتكار ورصيده من الحيل الفنية
والبراعة التصويرية ، يعمد الى ذلك كله فيتخذ منه العدة ليثير الناس
بالضحك من أحداث التاريخ والتهمك بوقائع العصر رمزا وتلميحا ، وهذا
ما فعله بشخصية «الجنرال» فى رواية «الشارد الذهبن» (*L'Huribourbi*) .

وليس هذا نقدا موجها الى أنوى مادام للمؤلف مطلق الحرية فى اختيار
السبل التى تروقه لبناء مسرحيته ، وما دام الجمهور يقر هذه المسرحيات.
وتطيب له ، إلا أننا نحكم حكما موضوعيا حين نقرر أن ذخيرة تلك العبقرية
من الأفكار تأخذ فى التضائل ، فيلجأ الى اذابة الفكرة فى فيض من
الألفاظ ، بدلا من التركيز والإيجاز . وهذا ما فعله أيضا فى مسرحيته
« أديل » *Adèle* و « أورنيفل » *Ornifle* وإذا كان يتعذر علينا التكهن
بما سيقدمه أنوى فى المستقبل ، فاننا نستطيع أن نلمس أن الانقلاب
الذى أحدثته أعماله فى تطور المسرح ، والتيار الجديد الذى سرى كالرعدة
فى نفوس الجماهير ، هذا كله قد حلت وانتهى فى الفترة الاولى من انتاجه
وهى التى تنقضى بنهاية الحرب العالمية الأخيرة سنة ١٩٤٥ .

وما يسترعى النظر أن مسرح أنوى متجانس ، اذ يدور حول لون
معين من الشخصيات ، ويمالج لونا معينا من الموضوعات ، ويلتف هذا
كله فى جو واحد لا يتبدل ، وليس معنى ذلك أنه يضع جميع إمكاناته ،
أو يعطينا شخصيته كاملة فى كل مسرحية من مسرحياته ، فخياله الحى .

المثقف يقدم لنا فى كل مسرحية ابتكارات جديدة ، وينتقل بأصواءه من زاوية الى أخرى فى كل رواية ، انما نعى بذلك كله أنه على الرغم من اختلاف المناظر الخارجية على المسرح ، وعلى الرغم من تبدلها وتغييرها ، فإن المناظر الداخلية ، أى الحالات النفسية التى يعرضها ، لا تكاد تتبدل فى مختلف المسرحيات ، كما أن الأسلوب له لوازمه الثابتة التى لا تكاد تخلو منها أية مسرحية له :

فمن حيث اللغة نرى أنفسنا أمام مسرحيات مكتوبة بلغة تميل الى روح الشعر ، اذ أن أنوى - شأنه فى ذلك شأن « جيرودو » Giraudoux و « سالكرو » Salacrou - يتحاشى اللغة الدارجة على المسرح ؛ فهو يمتنع عباراته ويديج أسلوبه ، ولا يتراجع أمام انطلاق الفقرات من حين لآخر فى عنوبة أشبه بالشعر الغنائى . ولكنه الى جانب ذلك يفسح المجال أمام التصوير الواقعى ، بل وينحدر أحيانا بالواقعية الى السوقية والتفاهة ، غير أن النزعة الخيالية تخفف من حدة هذا كله . فاشد ما يطيّب لهذا المؤلف هو روح الدعابة التى تعتمد فيها استخدام الإشارات النابية ، الخارجية على تقاليد الأخلاق فى عالم خيالى يسوده الهزل والمرح . فبعض المسرحيات ، مثل « رقص اللصوص » *Le Bal des voleurs* أو « رقصة مصارعى الثيران » *La Valse des toréadors* ليست سوى « باليه » هزلى . فأحداث القصتين تتنافى مع العقل والمنطق ، وانما نراه يعرضها بصورة شائقة محببة الى النفس .

ولقد أجمع نقاد المسرح على أن من أبرز الأساليب الهزلية فى الروايات التى لا تابه بالتناسق أو بمحاكاة الواقع - ادخال المسرح فى أحداث الحياة : فالمؤلف يتخذ من الأحداث التى تجرى فى « بروفات تمثيل » مسرحية ما ، وما يجرى « وراء الكواليس » فيها ، ومن تمثيلها ، موضوعا لمسرحيته ، فيسند الى شخصيات مسرحه تمثيل أدوار هؤلاء الممثلين ، فيخلق بذلك على خشبة مسرحه ما يسمى « بالوهم الهزلى » .

وهنا يتألق فن أنوى ، اذ أنه يميل الى مواقف التنكر ، والى جعل شخصياته تمثل المواقف الهزلية بعضهم ازاء بعض . وهذا ما نشاهده فى رواية « البروفة المسرحية » (*La Répétition*)

وهناك خاصة أخرى ، فى إنتاجه المسرحى : ففى بعض مسرحياته يسود النور والأمل ، وفى الأخرى تخيم ظلمة اليأس وسواد التشاؤم . فهو مؤلف متشائم الى حد ما ، وهنا ينفصل عن « جيرودو » و « كوكتو » ليقترب من « سالكرو » و « كامى » فهو يقسم مؤلفاته المسرحية الى « مجموعة وردية » و « مجموعة سوداء » وهناك مجموعة

ثالثة وهى التى يسمونها « المجموعة البراقة » ، اما المجموعة الراضة فيسمونها « المجموعة المضربة » وهى تلك المسرحيات التى يضرس لها المتفرج عند رؤيتها .

غير أن الفرق بين هذه المجموعات جميعا لا يكمن الا فى الخاتمة .
فنهاية المسرحية لديه اما قطعية وانقسام ، أو تسوية وتسامح ، واما اختفاء وموت ، أو صلح على مضض مع الحب والحياة : فالاسود منها يلامس الوردى .

والحقيقة أنه لا يمكننا التفرقة بين هذه المجموعات بفرقة قاطعة ، لأن العناصر نفسها تلتقى معا فى كل مسرحية من مسرحياته ، إيا كانت المجموعة التى تنتمى إليها . وإنما تختلف كثافة المقادير فى بعضها عن الأخرى . فجو المسرحية لا يتبدل لأن الموضوع واحد : فهو دائما مشكلة السعادة التى يتعذر تحقيقها ، مشكلة النوب الأبيض الذى لا مناص من تزيقه فى عالم الشقاء والشر .

صحيح أن أنوى لا يتمرض لفكرة وجود الله بطريقة مباشرة كما يفصل « سالكرو » مثلا ، ولكنه لا يكف عن طرق فكرة المطلق ، مع التسليم الضمنى بعدم وجود الله ، وإن الطهر أو السعادة التى تصبو إليها شخصياته هى حالة مطلقة من السعادة ومن الصلة بين الأرواح ، ولا يمكن لهذه الصلة أن تفتتح وتزدهر الا فى اخلاص الحب ، وغالبا ما تجعل الحياة هذه الحالة أمرا متمذرا بل ومستحيلا .

وإن « وجودية » أنوى ، بالقدر الذى يرتبط به أنوى بالتفكير السائد على عصره ، تتميز بطابع خاص ، هو إبرازه لما يبعث على الذل والمهانة ، فالحياة عنده دائما ذل وتهين . فهو يعرض أمامنا شخصيات حطمتها الظروف وخفقتها الأحداث ، ثم تصدى لهم حتمية الأوضاع تارة ، وضعف طبيعتهم تارة أخرى ، لتقيم فى وجوههم سدا يحجب عنهم الخير المائل أو الازدهار الكامل الذى تنشده نفوسهم من الاعماق ، وبعد أن تراه حقيقة قريبة المنال ، لا تلبث أن تقيب عنها هذه الحقيقة وتبتدد الى غير رجعة .

وهكذا تصبح مأساة الإنسان فى تصور أنوى وخياله ، أنه يسعى بدافع من طبيعته الى الطهارة والسعادة التى تأبى الظروف أن تجود عليه بها . فكما رأينا عند « كلى » أن حقيقة السخف والحمق فى الحياة تنشأ من اللوعة فى تحقيق العقل والمنطق الذى تدومسه أحداث الحياة بالأقدام . كعك نرجس عند أنوى أن الفزع من العار والقذارة ،

والخوف من خيبة الامل ينشأ من رغبة متعائلة في تحقيق سعادة الطهارة والصفاء والنجاح .

لذا فان المخطوط التي تحكم مسرح أنوى تتسم بنظرة شاعرية، وخيال في عرض المناظر ، ومرح يضويه سواد السخرية ، وتشاؤم في الفهم والذكاء ، ورقة عاطفية في القلب ، مما يطبع شخصيات هذا المسرح بطابع رمزي بعيد عن الواقع ، تغلب عليهم أحيانا نزعة تراجيدية دنيئة وعنيفة ، وأحيانا هزلية جارفة تقرب من التهريج . ومن ثم تنطبع لفة تلك المسرح بهذه الميزات ، فتتأرجح اللغة بين الشاعرية الرقيقة المهذبة ، والسوقية المتعمدة المقصودة .

ويمكن تقسيم شخصيات أنوى في مسرحياته الى فئات ثلاث :
الفئة الأولى جماعة الأغبياء الثلاثة ، والثانية جماعة المستهترين بقيود الأخلاق ، والأخيرة جماعة الأبطال السعداء :

فمن الناحية الفنية نرى أن جماعة الاغبياء الفاشلين يعرضون أمامنا كرسم كاريكاتورى ؛ ومن ثم فمكانهم الطبيعي بين شخصيات « المجموعة الوردية » من مسرح أنوى ، حيث يقومون بهمة التهريج ليخففوا من حدة التوتر الذى يثيره العنصر التراجيدى فى هذه الروايات ومن ناحية أخرى يضيفون إليها هزلا لاذعا ولونا قاسيا من النقد .

ولقد سبق للشاعر « موسيه » Musset أن نجح فى ادخال جماعة الاغبياء الفاشلين هؤلاء فى مسرحياته ، ليصور مجبا يدعو الى السخرية ، أو زوجا مخدوعا ، الى غير ذلك من أنماط الأشخاص ، ولكنهم جميعا يثيرون العطف لا النفور فى قلب المتفرج . كما أن غيابهم أو فشلهم لا يسبب لهم اذلالا أو مهانة . أما أغبياء أنوى فيبدون أمامنا فى إشاعة الفقر المنفرة اذ يهبط غباؤهم بمرکزهم الاجتماعى الى حضيض الذلة والامتهان ، ويصنع حياتهم بيؤس أشد وشقاء أمض .

ولكن ليس معنى ذلك أن أنوى يمتق الفقراء ، انما هو يفضى الفقر ولا يفرق بينه وبين البؤس والشقاء ، بل يرى فيه اذلالا للنفس وهما للحياة ؛ لذلك كان العنصر الهزلى الذى يصدر عن هؤلاء الاغبياء الفاشلين ليس من نوع المرح المكشوف المبهج ، انما يساعد على خلق روح السخط والقسوة .

اما من الناحية النفسانية فان هذه الجماعة عبارة عن كائنات تجردت

من أية شخصية ، فجعلتهم الحياة آلات تتحرك وتسعى وراء رغبتين أو ثلاث هي الافراط والنهم وغرور الاوهام .

وهذه الرغبات تستلزم قسطا من الانانية ، لا يلبث معه أن تتعجر القلوب ويخبو ما بها من استعداد ولو ضئيل للفهم والاستنارة ، الى أن تجهز عليها صروف الحياة في عنف وقسوة .

وهناك فارق رئيسي بين جماعة الأغبياء الفاشلين وجماعة المستهترين هي أن أفراد هذه الجماعة الأخيرة ، حين يتلاشى كيانهم ، إنما يكون عن وعي منهم واحساس بذلك ، ثم تصل بهم الحال الى قبول هذا الوضع والاستسلام لهذا الضياع . وأخيرا يصلون على تمنيته وتدعيمه .

ويدهي أن الانتقال من هذه الجماعة الى الأخرى أمر تدريجي ، غالباً فوارق لطيفة ، فيكفي أن يتيقظ وعي غبي فاشل ليصبح في عداد المستهترين ، والمكس صحيح كذلك : فمثلاً في رواية « البروفة المسرحية » ، لو أن « هير » اللون جوان السكير تخل لحظة عن يقظته ووعيه لتحول هذا المستهتر غيباً من الفاشلين .

أما الشرير الحقيقي فهو الذي لا يكتفي بأن يقبل حياته على الوضع الذي هي عليه ، إنما يسعى الى الاقبال في الفساد ونشره في أرجاء الحياة ، لأن الشرير يتلذذ بحياة الاستهتار ويستطيب الفساد ، فيعمل على أن ينشر بقوره في الآخرين من حوله .

غير أنه قد يحدث أن أشقى الأشقياء يصبو الى الخروج من شقائه فينمي في حياته الخاصة شعوراً أقل بشاعة أو أكثر طهراً وإخلاصاً ، وهذه الفئة من الناس « موجودة » في واقع الحياة « وموجودة » كذلك في مسرح أنوى كالحال مع « جوستا » في مسرحية « المتوحشة » فإن أفراد هذه الفئة يتطلعون الى جماعة الاطهار السعداء وتستهوهم فضائلهم ولكنهم لا يقوون على اللحاق بهم .

وجماعة الاطهار السعداء في مسرح أنوى هم الذين يعرفون متعة الحب ، ويختارهم دائماً من الشباب اليافعين ، ويقدمهم في مسرحياته منى منى ، أما الحب الذي ينبثق ويتولد في قلب المجازن ، فهو غالباً حب مريب أو عاطفة تثير السخرية .

فالحب عند أنوى - كما هو عند « موسيه » Musset - يثاق في قلبين ما زالا قريبين من مرحلة الطفولة ، ليحتفظ بمسا له من نضرة وبساطة، ويكون تألقه ظاهراً نقياً الى حد يجعل معه هذا الحب على تنقية نفوس

كل من يسهم ، ويضئ العالم من حول المحبين ، فإن اعترضت سبيل هذا الحب عقبات مصدرها حق الناس وميلهم الى الاساءة ، ثم استطاع هذا الحب أن ينتصر ويتغلب على هذه العقبات - دخلت المسرحية في المجموعة الوردية « وبدا التفاهم والوثام يسودان دنيا أنوى »

أما ان تحطم هذا الحب أمام جدار المستحيل ، فقد تجل سواد المأساة التي تنحدر فجأة بالمحبين دون أن تترك أمامهم أدنى أمل أو منفذ ، سوى ذلك الضياء الخاطف الذي يلح لحظة في قلب المحبين . وإن كان لهذا الحب أن ينتصر في مثل هذا الموقف ، فالثمن الذي ينبغي أن يدفعه المحبين ، ليتلوقا متعة نصرهما النادر ، هو أن يفضا عينيها في انانية عن البؤس والدمار الذي يحيط بهما .

وهنا يبرز صراع نفس مرير وحيرة قاسية : فالشخص المتعثر الى الطهر والسعادة ، اما أن يقبل هذه السعادة بدافع الانانية ، مديراً ظهوره لبؤس البشر ، واما أن يرفض هذه السعادة وينبذها ليصطلح مع البؤس والفساد ، مؤثراً بذلك كبرياء السخط .

وشخصيات أنوى الاصلية حين تقف وسط هذا الصراع وتلك الحيرة ، لا تردد في نبذ الحياة لما فيها من خلط بفيض بين الخير والشر ، والكذب والصدق ، ولح البساطة وسواد البؤس .

ولكى نقف على الدافع بهم الى نبذ الحياة والمعنى العميق الذي نستشفه من موقفهم الحاسم ، يجدر بنا أن نفصل القول في شرح مسرحية « المتوحشة » التي يتجل فيها رفض السعادة ونبذ الحياة :

فمسرحية « المتوحشة » مفزعة في أحداثها القاسية ومقبضة بسواد جوها ، ولو أنها رائعة في تركيزها وقوتها . فكل فصل من فصولها الثلاثة يمرض من زاوية مختلفة المشكلة التقليدية في مسرح أنوى ، ونعني بها مشكلة السعادة التي يستحيل تحقيقها .

فالمناظر فيها كثيفة معتة : مقهى متواضع ، تعمل فيه أسرة من خمسة من الفنانين البائسين ، يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية . ولتذكر هنا أن أنوى يميل دائماً الى تصوير الفاشلين من أصحاب الفن : فالابنة البكر « تيريز » نقية طاهرة في قلبها ، ان لم تكن كذلك في جسدها ، إذ أن بيتتها البائسة قد لطخت جسدها حين كانت فتاة يافعة ، لهذا فهي تشعر بالعار والحجل من حياتها الشقية ، ومن أسرتها الذليلة ، بل وتخجل من التصدع الذي تعانيه بسبب هذا البض لحياتها

وأسرتها . ويزداد هذا الشعور بالعار والحجل حين تتعرف الى الفتى « فلوران » . فهو وسيم جميل ، كريم الاخلاق ، عميق في الموسيقى ، وبالرغم من أنه موسيقار شهير فقد هام حبا بعازفة الكمان هذه البانسة ، وصمم على أن ينتشلها من بؤسها ليهب لها السعادة التي يهفو اليها قلبها .

ولكن للأسف الشديد نجد دائما أن المعبدين الذين حطمتهم الحياة لا يرون في عطف الكرماء عليهم ، وحلب السعداء ورعايتهم لهم ، رقة ولطفا تعزيهم وتواسيهم ، بل يرون في هذا كله اعادة توقظ السخط في نفوسهم وتقيم سدا منيعا يحجب الاعتراف بالفضل والجميل .

وهكذا نرى قلب « تيريز » يؤخذ حيا بالفتى « فلوران » ، فتجذبها هذه الفرصة النادرة التي تقدم لها نجدة اجتماعية ، ولكنها - مع ذلك - على أمية كراهية هذا الفتى ورفض الهبة التي يقدمها اليها وينتهي الفصل الأول على هذا النحو .

ويضعنا الفصل الثاني أمام هذه الفتاة في بيت « فلوران » الفاخر . وقد أصبحت خطيبته ، واصطحبت معها الى هذا البيت والدها البوهيمي الكهل ، وهو رجل شره لا أخلاق له . ولكن لماذا صممت على اصطحابه معها الى حياتها الجديدة ؟ لعل السبب أنه يطيب لها اذلال العالم البتيض الذي صممت على تركه ، في شخص ذلك المعجوز الفاشل . ولكن هناك دافعا آخر أكثر تعقيدا وسوادا : فهي حين تحمل ذلك الشيخ البائس على أن يوغل في عيوبه ودنائه ، يفعل ذلك لكي يتجلى فيه الحق والسخط على الحياة . أما هو فبالطبع لا يدري ولا يفهم شيئا من ذلك . فيقول لها :

« سخطي ؟ عن أي سخط تتحدثين ؟ .. وعلى من تسخطين ؟ »

فتجيبه تيريز : « عليه وعلى كل ما يشبهه هنا ، على بيته الذي ان بدا طاهرا ومرحيا بأمتالك في اليوم الأول ، فانما ليوضح لكم فيما بعد انكم لم تخلقوا لأجله . اني سناخلة أيضا على اثاث بيته ، فلا يبدو أن قطعة منه تطبق أن تراني ! انني يا ابني أهول مسرعة حين أعبر الصالون بفردى ، انظر الى هؤلاء النساء المجائز المعلقات داخل البراويز ! »

وما ان يشعر « فلوران » بما يدور في ذهن « تيريز » حتى يبدل قصارى جهده ليخرجها عن سخطها ، مقدما لها حبا قوي الطهر ، الى حد يزول معه ماضيهما المائق بجلدتهما . ويقدم لنا أنوى في هذا الموقف حوارا دقيقا صعبا ، فهو أن السعداء لا يفهمون شيئا على الإطلاق مما يدور في حياة

الفقراء ، بل لا يدرون شيئا عن الحياة في مجراها القاسي ، ولا يعلمون شبيها عن اليأس والقنوط . الى أن تقول له الفتاة : « الآن وقد بلغت مرحلة اليأس فأننى أفلت منك يا فلوران » اذ أننى أدخل فى مملكة لا تستطيع أن تتبعنى فيها لتخرجنى منها ، لأنك لا تعرف ما معنى الألم ولا الايغال فيه ؛ أنت لا تعرف معنى أن الانسان يغرق ويتلطف ويتردى فى الوحل .. أنت لا تعرف شيئا يتعلق بالبشر يا فلوران .. »

ولكن لحسن حظ «فلوران» انه يعرف البكاء . فحين غمره الألم لفشله فى شفاء جرح المرأة التى يحبها ، سألت منه دعة ردت اليه تيريز وصالحتها مع الحياة ، ومكنت من قلبها فرس الحب ، فتقول له : « آه يا حبيبى وأنت ايضا يعرف قلبك الشك ؟ هل تتألم ؟ اذن لست غنيا بمعنى الكلمة ! » .

وحين ارتدت الفتاة الى السعادة طردت فى عنف والدها من ذلك المنزل الفاخر ولعنت فى شخصه ماضيها الثقيل بالبؤس والعار .

وينتهى الفصل الثانى على هذا الحل المؤقت ، ليكشف لنا الفصل الثالث والآخر عن تطورات جديدة . ان تيريز تستعد للزفاف وتقيس رداء العرس الابيض وهى تشعر بالسعادة المشوبة بالقلق . فهى تحاول جاهدة أن تتعلق بوعود حياتها الجديدة لتثق بها . ولكن احساسا بالنم ينخر فى قلبها ، وما هو ذا ماضيها جاء فى عنف ووحشية ليردها اليه .

فلقد أقبل والدها كالمجنون ليقول لها ان صديقه عازف البيانو ، الذى كان حبيبها قبل أن تهيم بحب فلوران ، قد جاء لمطاردتهم ، وهو مصمم على قتل فلوران . حاولت تيريز أن تنقذ سعادتها ، وصبت اللعنات على هذين الشقيين اللذين جاءا ليشدها الى مصيرها القديم ، وطردتهما من بيتها . فاختفيا وقد استسلما للذل والهانة وأدركا أنه يجب أن يضربا عن حياتها حرصا على سعادتها . وعندئذ تيقظ فى قلبها اليأس الذى كان يكمن غافيا فى أعماقها . على حين أن فلوران كان على أكثر ما يكون رقة وسعادة، فجلس الى البيانو ليعزف لها مقطوعة يهديها اليها ، أما هى فأخذت تتمتم له بالفاظ الوداع التى لم يسمع منها شيئا وتركت ثوب العرس الابيض وخرجت حاملة حقيبتها الصغيرة البائسة وهى تقول :

«هل تفهمنى يا فلوران ؟ عبثا أحاول الغش أو الخداع ، وأن أغلق عينى بكل قوى .. فسألتنى دائما وأبنا بكلب ضال فى مكان ما ليحول بينى وبين السعادة .. »

وفى خلال هذه المسرحية المؤثرة فى كل فصولها، تلتقى بل وتتعارض

أفكار وموضوعات عدة ، ولكنها كلها تنور حول الطهر المفقود ورفض السعادة ، لأن الطهر حين يكون حقيقيا معناه السعادة ، فهذا شيء واحد في نظر أنوى ، لأن شخصياته لا يمكنها أن تقبل السعادة الا كإزدهار للقلب . وهذا الإزدهار يستحيل ما بقيت في القلب بقية من البؤس والرديلة أو آثار الانانية والتداع .

فأول فكرة يتعرض لها أنوى في الفصل الأول هي أن البؤس ذو للانسان ومهانة للحياة . وهذا أحد الآراء التي يؤمن بها أنوى . فالفقر وشذوذ الاخلاق أمور تضاعف من الرذائل ، وتزيد الافراط والبذخ قبعا ، وتجعل الفرور أكثر غباء والتفوس أكثر ضعة . وإن كان البؤس ينحدر بالانسان الى المهانة ، فهناك سعادة يحسن أن نسميها «الحظ» بما يضمه من الثراء وحسن الطالع ، ولكنه يتضمن سمومة كثيرة ، اذ يجعل النفوس مفلة عديمة الاحساس ، ويعزلها عن الآخرين .

ولقد حرص أنوى على أن يصور فلوران في صورة مثالية ، فاجتمعت لديه السعادة والفضيلة ، كما أنه ينعم بالعقريه والجاه والاخلاق الطيبة ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفهم تميز التي يحبها .

أما تميز ، فهي تعي تمام الوعي مدى الاثر السيئ الذي يتجم عن البؤس ، ومدى المذاب الذي يثيره العار والحجل . وإن كانت قد رفضت السعادة وعدلت عن الهروب من ماضيها تحت سحابة من الحب تنقلها بعيدا عن هذا كله ، فهذا يرجع الى أن أنوى يحرص على أن يبرز في مسرحياته فكرة المصير المحتى الذي يشد كل انسان الى ماضيه ، ولا يترك له رجاء في تطهير حياته الدنسة الملتصقة .

فكما فعلت هذه الفتاة ، وآيا كانت ارادتها ، فلن تتأقلم في منزل فلوران الفخم ، وستظل دائما تميز البائسة الفاشلة ، هذا الى أن شعورا آخر يستأثر بقلبها ، هو شعور التضامن المقدس الذي لا ينقسم بها عن ذوى قرابتها ، انها تمقتهم ولكنها تنتمى اليهم ، بل وفي أعماق نفسها تحبهم ، فعيثا تحاول أن تلحن عشاء ماضيها المزرى وصانعيه ، وعيثا تحاول اذلالهم وطردهم من أمامها . فهي في الواقع تستمسك بهم وتحرس عليهم ، ولا تود أن تنفصل عنهم لسعادة أشبه بالهرب من ميدان القتال .

انها لا تود أن تنجو بمفردها . فلما استحال عليها أن تتطهر الا بخيانة ذوى قرابتها في التخلي عنهم ، أثرت على السعادة روح السخط والتضامن مع المتبؤذين ، واندمجت بوثبة من الحب الكامن نحو البائسين ،

تأبنة السلامة التي كانت ستعزلها عنهم لتستسلم لمصير لا تشك في قسوته ، ولترتطم في ضعفها الأعزل يصخور الحياة الصماء .

هذه صورة من صور رفض للسعادة في مسرح أنوى ، السعادة التي يرفضها الانسان البائس لان ظروف الحياة من حوله تفرض عليه هذا الرفض ، اذ تجعل السعادة متمنرة ومستحيلة عليه . ويتلو هذا الرفض تدعيم روح السخط ثم الإيغال في اليأس والقنوط .

ويعرض أنوى هذه المأني أيضا في مسرحية «أيريديس» (*Eurydice*) ثم في « أنتيجون » (*Antigone*)

ويأبى أنوى أن يصور لنا الشخصية التي ترفض السعادة في صورة الانسان الجاحد أو المغلوب على أمره ، بل يضفي عليها نبل النفس الكبيرة التي ترفض الحياة على ما هي عليه ، لأن الانسان الذي يرفض السعادة بقدر عندئذ ان الحياة منفرة دائما وقاسية أبدا ، قيأبى الا الفرار الى نطاق الجحيم هذا لكيلا يخون روح التضامن القدس مع البشرية .

وهكذا يضفي أنوى على هذا الرفض إباء وشما ووفاء ؛ ويجعل الرفض صدى نبيلًا ، اذ يصبح صيحة الانسان الثائنه في ببداء الحياة ، ويكسبه دويا قاسيا ، فتنبعث هذه الصيحة في ليل حالك لا يلح فيه نجم يهدي ، ويتردد صداها في سماء لا تعرف رحمة الخالق ومحبته ، ولا تعكس لن السلام في قلوب البشر المتعطشين للطهر والسعادة .

الباب الخامس

مبج الطليعة والبرمقولة

٩ - نشأة مسرح الطليعة

في شهر يونيو سنة ١٩٥٩ ، نظم المعهد الدولي للمسرح سلسلة من المحاضرات على صورة مؤتمر أسماها « محادثات هلسنكي عن مسرح الطليعة » والتي كلمة الافتتاح فيها رائد مسرح اللا معقول في فرنسا « يوجيني يونسكو » EUGÈNE IONESCO فاستهل حديثه قائلا :

« يبدو أنني من مؤلفي مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها ؛ إذ أنني هنا لأسهم في المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة ، ومن ثم أصبح هذا أمرا رسميا . والآن ماذا تعني كلمة الطليعة ؟ أنني لم أحصل على درجة الدكتوراه في المسرح ولا في فلسفة الفن إنما أنا على أكثر تقدير واحد من رجال المسرح .

« فإن اتفق أن كانت لي بعض الآراء في المسرح ، فكلها تنصب خاصة على مسرحي لأنها تنبع من تجربتي الخلاقة ، وأمل طبعاً أن القواعد التي تتصل بي تخص الآخرين أيضا لأن الآخرين دائما في قفزة كل واحد هنا .

« ومهما يكن من أمر ، فإن القوانين المسرحية التي أعتقد أنني اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة . أنها لا تسبق تطور الخلق الفني إنما تتبعه وتأتي لاحقة له ، فقد أنتهى من كتابة مسرحية جديدة ثم لا تليث أن تتغير وجهة نظري تفيرا عميقا . بل قد يحدث لي أن أراى مضطرا إلى مناقضة نفسى وينتهى بي الأمر إلى أنني لا أدرى : هل كنت أعنى حقا ما أفكر فيه وهل كان تفكيري يعبر دائما عما أعتقد ؟

« غير أنني أمل أن تصمد وسط هذه التقلبات بعض المبادئ الأساسية التي أستند إليها عن وعى وبدافع الفطرة أيضا . ومرة أخرى أعود فأقول : أنني لن أحدثكم هنا إلا عن خبرة شخصية بحث » .

ثم ينتقل « يونسكو » الى تعريف كلية الطليعة مستندا الى معناها
الذى يشير الى العناصر التى تتقدم الجيش أو تسبقه لتجهده لدخوله فى
« المعركة » . وبالقيااس الى ذلك تتكون الطليعة فى المسرح من نفر قليل
من المؤلفين المجددين المتكبرين أو أحيانا من مخرجين مجددين ، لا يلبث
أن يلحق بهم ، بعد فترة من الوقت ، عامة الممثلين والمؤلفين والمشتغلين
بالفن المسرحى .

ومن ثم تكون الطليعة ظاهرة فنية وثقافية سياقة ، وهذا يتمشى
مع المعنى الحرفى للكلمة ؛ فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد
واتجاه تتخذه النزعة الى التغيير ، ثم لا تلبث هذه البدعة فى الأسلوب أن
تقرض نفسها ولا يلبث هذا التغيير أن يغير كل شيء . وهذا مما
أن الطليعة لا يمكن أن تعرف عليها أحد فى بدايتها انما تعرف عليها
بعد أن تنجح ، وبعد أن يقبل الآخرون على السير وراء مؤلفي الطليعة
وفنانيها أو بمعنى أدق بعد أن يقيم كتاب الطليعة وفنانوها مدرسة
تسود وتهيمن ، وبعد أن يضعوا أسلوبا ثقافيا قد فرض نفسه وغزا
العصر الذى يعيش فيه .

وهكذا لا يتسنى لنا أن ندرك وجود الطليعة الا بعد أن تزول عنها
سمة الطليعة ، بل بعد أن تصبح « المؤخرة » أى بعد أن تلحق بها بقية
الفرقة وتذهب الى أبعد منها .

وعلى حين أن معظم الأدباء والمؤلفين والمفكرين يتصورون أنهم
ينتمون الى عصرهم ، نرى المؤلف الثائر المتمرد يحس انه لا ينتمى الى عصره
بل انه ضد روح ذلك العصر . وحقيقة الأمر أن المفكرين والفنانين
يتطورون تدريجيا الى أن يصلوا الى وضع يظنون عنده جامدين
ويتوهمون أنهم قد استقروا فى ثبات على نظام « ايدولوجى » معين
واطمأنوا الى أسلوب فنى محدد ، وارتاحوا الى نظرة اجتماعية معينة
ويزعمون وأمين أن هذا الذى استقروا عنده مطابق لروح عصرهم ،
وهم لا يدرون أن ما اطمأنوا اليه هزيل مزعزع وأن كل هذه المفاهيم
تتزعزع من حولهم : ففى الواقع نجد أن سنة الحياة تأبى هذا الاستقرار
الموهوم فى الانتاج الفنى ، فما أن يتوطد أسلوب أو مبدأ حتى يسبقه
ويتقدم عليه أسلوب أو مبدأ آخر ، وما أن يشيع تعبير أو أسلوب فى
التعبير حتى يبلى وينتهى عهده ، وما أن يقال شيء حتى يصيبه الفناء
والزوال وتظل الحقيقة فيما وراء ما قيل .

ورجل الطليعة مثله مثل عدو داخل المدينة يعمل على بث الفرقة

بين أهلها ويتعود عليها وينادى بأن النظام القائم كله تأخر ورجعية ، فهو يثور على كل أسلوب في التعبير قد توطد واستقر ، ويناهض كل نظام فني قائم ، ينقد كل ما هو أمامه وكل ما هو معاصر وينادى بقطع الصلاتات الفنية مع الحاضر ويمثل المعارضة التي تسعى دائبة الى التجديد .

اذن فما نسميه «مسرح الطليعة» انما هو بمثابة مسرح على هامش المسرح الرسمي أو المسرح المعترف به ؛ ومن ثم يبدو أنه يهدف الى ما هو أعلى وأسمى عن طريق سبيل التعبير والموضوعات التي يمرض لها والمصعوبات التي يمر بها .

وطالما انه يتميز بالبحث عن الصعوبة وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميسور ، فمن البديهي أن يظل هذا المسرح مقصورا على الاقلية من صفوف الناس الى ان يستسيغه الجميع ويصبح مسرحا سهلا ميسورا ، فمسرح الطليعة شأنه شأن كل فن جديد لا يمكن أن يبدو شعبيا منذ البداية .

ويقينا أن كل محاولة للتجديد تقوم في وجهها معارضة الرجمين المتمسكين بالتقاليد العتيقة ، ويساند هذا التفكير الرجعي تيار خطر هو تيار الكسل الذهني ، فليس من المقبول أن مؤلفا مسرحيا يعتمد حتما أن يكون غير شعبي ، كما أنه ليس من المقبول أن يعتمد كل مؤلف مسرحي أن يكون حتما شعبيا . فيجب أن يكون مجهود الفنان وانتاجه بعيدين عن اعتبارات الانتهازية أو الوصولية ، وعلى ذلك ينتهي الأمر بمسرح الطليعة الى أحد وضعين :

اما أن يظل غير شعبي فلا يعترف به أحد ثم لا يلبث أن يختفي وكأنه لم يكن .

واما أن يصبح بمرور الوقت شعبيا وتعترف به أغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم .

ولنضرب لذلك مثلا من علوم الطبيعة والجغرافيا : فجميعنا يفهم اليوم المبادئ الأولية لهذه العلوم ، ولكن حين ظهرت هذه المبادئ ونادى العلماء بقانون الجاذبية مثلا وبأن الأرض كروية الى غير ذلك ، كانت هذه المبادئ مقصورة على بعض العلماء فحسب ، ولم يفكر العلماء ولم يخطر ببال مكتشفي هذه المبادئ أن يحطلوها شعبيا . ولايستطيع أحد أن يلومهم على التعبير عن حقيقة لا تقبلها الا الأقلية من صفوف الناس ، هذا لأنهم عبروا عن حقائق موضوعية لا شك في صحتها .

واننا لا نبغى أن نتعرض لأوجه الشبه بين العلم والفن انما نود أن نقول : ان كل مؤلف مجدد انما يعتقد أنه يسمى الى كشف الحقيقة وأنه يعمل لأجل الحقيقة ! فالمشكلة التي تعرض أمام المؤلف المجدد في أى عصر هي أن يكتشف الحقائق ويسمى الى التعبير عنها بالصورة التي تلائمها ؛ فلكل فكرة أسلوبها الخاص في التعبير عنها . وبقينا أنه سيأتى أسلوب التعبير عن الحقيقة الجديدة مبتكرا وجديدا وغير متوقع ؛ إذ أن هذا التعبير في نظر المؤلف المجدد هو الحقيقة عينها . فبيدأ بأن يعبر عن هذه الحقيقة لنفسه أولا وحين يقولها لنفسه فإنه يقولها للآخرين أيضا ؛ فهو لا يبدأ بكشف الحقيقة والتعبير عنها لجمهور الشعب انما لنفسه أولا ، فيفهمها أمثاله من صفة الناس وبالتدرج يفهمها عامة الناس ، لكنه لا يبدأ بالتفكير في شعبية الحقيقة التي يكتشفها أو في شعبية أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة الجديدة .

أما اذا أراد المؤلف المسرحي أن يقدم مسرحا شعبيا بأى ثمن فإنه يتعرض لخطر بالغ ، وهو أنه ينقل الى الشعب ألوانا من الحقائق لم يكتشفها بنفسه انما وصلت اليه عن طريق آخرين ، فينحدر المؤلف الى حربة وسيط من الدرجة الثانية بدلا من أن يكون خلاقا .

فالحلق المسرحي الأصيل يشبع في النفس رغبة ملحة ، وهذه الرغبة يجب أن يتوافر لها في نفس المؤلف الاكتفاء الذاتي دون أن تقدم عن ذلك حسابا أو تعليلا ؛ فالشجرة شجرة ولا تحتاج الى تصريح من أحد لتكون شجرة ، كما أنها لا تتسائل هل كانت شجرة أو شبيثا آخر ؟ ولا تحرص على أن يعرف الآخرون أنها شجرة . انما هي موجودة وقائمة وتملن عن ذلك بمجرد وجودها نفسه . هذا الى أنها لا تسمى الى أن يفهمها الآخرون ، فلا تكسب نفسها صورة مفهومة أو أكثر فهما مما هي عليه والا فما كانت شجرة ، بل تتغير صورتها لتصبح تفسيراً لشجرة .

وهكذا الحال مع العمل الفني : انه موجود في ذاته وهذا يكفي ؛ بنقض النظر عن اقبال الشعب عليه : فرجل الطليعة يقبل أن يكون مسرحه بدون جمهور ، فالجمهور سوف يأتي من تلقاء نفسه ويعترف بهذا المسرح ، تماما كما استطاع أن يسمى الشجرة شجرة دون أن تكثر الشجرة بأن تجعله يفهم شيئا عنها .

هذا الى أن المفهوم العام عن الشعبية في الانتاج المسرحي مفهوم خاطيء ، إذ يظن الكثيرون أن المسرح الشعبي يجب أن يكون مسرحا موجها

للضعفاء ذهنيا ومن ثم تكون رسالته رسالة « تهذيب واصلاح وارشاد »
وكانه مدرسة ابتدائية .

ولكن حقيقة الامر هي أن العمل المسرحي ، مثله مثل كل عمل فني ، يجب أن يكون الهاما أصيلا صادقا يتفاوت عمقا واتساعا على قدر موهبة الفنان أو عبقريته ، ولكنه يجب أن يظل الهاما أصيلا لا يدين بشئ لأحد الا لنفسه . ولكي يتسنى لهذا الالهام أن يزدهر ويتفتح يجب أن يطلق العنان للخيال حرا متحررا من جميع الاعتبارات الخارجية والثانوية مثل الاهتمام بمصير ذلك العمل الفني أو مدى شعبيته . وفي أثناء ازدهار الالهام وتفتح الخيال تنكشف المعاني من تلقاء نفسها فتبدو واضحة لبعض الناس وأقل وضوحا لبعضهم الآخر .

ويمجب رجل الطبيعة كيف يزعم المؤلف المسرحي أو يطعم في أن يخاطب جميع الناس وأن يحظى بفهم اجماعي لا يقول على حين أن الأذواق تتفاوت والمقول تختلف بين مجموعة محدودة من الناس ، فكيف للجماهير أن تتفق بشأن رأى فني أو انتساج مسرحي ؟ فالمؤلف الذي يزعم أنه يتوجه بالحطاب الى الشعب بأسره عليه أن يؤلف مسرحية « موحدة القاييس » مثل الملابس الماهزة التي لا تأخذ في الاعتبار تفاوت الأحجام وتباين الأذواق . وحين يود مثل هذا المؤلف أن يخاطب الجميع نرى انه في الواقع لا يخاطب أحدا على الاطلاق ، فالامور التي تهم الناس جميعا بصفة عامة لا تعنى كل انسان على حدة الا بقدر جد يسير .

هذا الى أن الخلق الفني يحكم جدته وابتكاره يبدو عملا «عدائيا» . فهو بثورته على المؤلف يصدم ذوق الجمهور ولا يمكنه أن يعمل غير ذلك لانه لا يسلك السبل المطروقة ، بل يشق لنفسه طريقا جديدا بمفرده ، فيتعذر على الناس في البداية أن يفهموا الطريق الذي افوه ليسيروا وراهم . وهكذا يصبح العمل الفني غير شعبي .

غير أن الفن الجديد يبدو في ظاهره فحسب غير شعبي ؛ فهو غير شعبي لا يحكم جوهره وصلبه ، انما بسبب ظهوره غير المتوقع . أما المسرح الذي يزعم أنه شعبي فهو أكثر بعدا عن الشعبية من مسرح الطبيعة . لانه مسرح يود أن يفرض نفسه في كبرياء وعجرفة ، تقوده طبقة موجهة تزعم في ارسقراطية واعتداد انها تعرف مقدما ما يحتاج اليه الشعب فتفرض عليه ألا يحتاج الى شئ آخر غير الذي يريدون أنه يحتاج اليه ، وألا يفكر الا على ضوء تفكيرهم وهواه .

أما العمل الفني الحر فهو على تقيض ذلك كله ، إذ أنه يدافع طابعه
الفردى وبالرغم من مظهره غير المألوف ، هو الوحيد الذى ينبع من قلب
الناس من خلال قلب انسان ، فيتفجر من القلب لينبض بدقات جميع
القلوب ، فهو إذن الوحيد الذى يعبر حقا عن « الشعب » .

وينهض بعض الناس الى الزعم بأن المسرح في خطر وفي أزمة .
وان صبح ذلك فمرده الى عدة أسباب : فأحيانا نريد للمؤلفين أن يكونوا
معلمين ومرشدين ، فنحد من حريتهم في الانتاج الفني ونفرض عليهم
نزعات معينة ، وأحيانا أخرى نلقى بالمسرح مسجينا مكبلا بأغلال التقاليد
الفنية والمادرات التقنية البالية . على حين أن المسرح مكان الحرية الفنية
المطلقة بل ومكان الخيال المجنون : فمثلا يخشى الناس المغالة في المواقف
الهزلية أو المغالة في المواقف اليايسة واننا لا نعيب عليهم نقد المغالة
في ذاتها ، انما نعيب عليهم فرض ضرورات معينة مثل الامل والتفاؤل :
فيغرضون على المسرحية أن تكون خاتمتها حتما مفرحة متفائلة والا
فالموت لها .

وأحيانا يسمى الناس « اللا معقول » كل ما هو استنكار للطابع
السقيم الذى تتسم به اللغة الخاوية المبتذلة ، وتنديد بالعمل المسرحي
المجوج الذى نعلم خاتمة أحداثه مقدما لنعلم الابتكار والتجديد فيه .
أما رجل الطليعة فله ان شاء أن يقف على المسرح سلحفاة يحولها بعدئذ
الى حصان سباق ، ثم يسحرها لتصبح قبة أو اغنية أو مجرى ماء أو
أى شيء يروق له . فهو يجرؤ على كل شيء في المسرح كما لو كان يؤمن
بتنامخ الأرواح وان كل شيء يمكن أن يتقمص أى شيء . فالمسرح خير
مكان تزدهر فيه الجرأة في الابتكار كما يطيب لها .

ولا يحد من هذه الجرأة وذلك الخيال المسرحي سوى الامكانيات
الفنية والآلية ، وقد يتهم صاحب مسرح اللا معقول بأنه يحول بذلك
المسرح الى « سيرك » . لا بأس ، فانه لا يرى غضاضة في هذا الادمج .
وقد يتهم بأنه يخضع للهوس والنزوة ، ولكنه في الواقع يخضع للخيال
وليس الخيال هوسا أو نزوة ، انما الخيال خلق والهام . فيجب إذن أن
تتوافر للمؤلف حرية الخيال المطلقة لتتجلى نفسه وشخصيتها على
حقيقتها والا فلن يقول شيئا سوى ما هو معروف مقدما وما هو مألوف
ومعطوق ، فرجل الطليعة يساعد نفسه الا يعترف بقانون فنى غير قانون
خياله . وما دامت للخيال قوانين فهذا دليل على أن الخيال ليس هوسا
أو نزوات .

ولقد قيل منذ القدم : ان الانسان حيوان ناطق ، ثم اضافوا انه حيوان ضاحك ، ولكن رجل الطليعة يرى في الانسان ميزة اخرى غير النطق والقدرة على الضحك ، فيصفه بأنه خلاق ؛ اذ له القدرة على ان يدخل على الكون اشياء غير موجودة فيه : المباني والقطارات والسعر ودور المسرح الى غير ذلك . وقد نظن ان فوائد هذه الاشياء هي الدافع الى خلقها ولكن هذه الفوائد ليست في معظم الاحيان سوى حجة يتذرع بها الانسان فيما يخلق ، ففائدة الوجود هي أنه وجود . وفيهم تفيد الزهرة ؟ - في أن تكون زهرة .

وقد يزعم بعض الناس أن الخيال زيف وبطلان . ولكن قد غاب عن هؤلاء أن العالم الذي يبتكره مسرح اللا معقول لا يمكن أن يكون باطلا مزيفا ، انما يكون باطلا لو أراد أن يقلد الحقيقة . فتقليد الواقع ليس سوى تقديم حقيقة مزيفة . أما مسرح اللا معقول فهو يعتقد بل ويؤمن أنه لا يخرج عن نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال ، فليس في نظر هذا المسرح ما هو أشد وضوحا وأقوى منطقا من البنيان الذي يستلهم الخيال . بل ان مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب الى القول بأن العالم الذي نعيش فيه يبدو له غير معقول ، وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم .

ويرى مسرح الطليعة أو مسرح اللا معقول أن تأليف المسرحية أشبه ما يكون بإعلان الحرب أو بشن حملة : فالمؤلف يعزم الكتابة حين يكون لديه شيء جديد يقوله ، شيء لم يسبق لأحد أن قاله أو لم يعرف أحد قبله كيف يقوله . والا فاحرى به أن يلزم الصمت ؛ لذا فإن اقدام المؤلف على قول ما يريد أن يقول وفرض سلطان تفكيره على الآخرين هذا أشبه بحملة يشنها على تفكير الآخرين . ولكي تنمو الشجرة يتعين عليها أن تهزم المادة التي تعوق ظهورها ، وهذه المادة بالقياس الى المؤلف هي ما سبق أن قيل وما سبق تقديمه في دنيا الفن . أي أن المؤلف المجدد لا يكتب مؤيدا أو معارضا لوضع من الأوضاع ؛ انما عليه أن يكتب بالرغم من وضع من الأوضاع ، وهكذا يشبه الفنان رجلا فائرا لا ينقل ولا يقلد ، انما يكافح التقاليد البالية والفن الموروث ليخلق ويجدد .

وإن خير سبيل الى الخلق والتجديد هو الرجوع الى المصدر أو المنبع ، ومصدر المسرح أو منبعه هو النفس ذاتها : فمثلا الفنان «موزارت» قد اكتشف منذ طفولته أسس الموسيقى في قرارة نفسه ، لذا فإن من بورد أن يخلق مسرحا جديدا لا بد أنه يشعر بأن المسرح كامن في أعماقه

ويسرى فى دمه وأوصاله ، فينهل من أعماق هذا المعين • . وحين يعبر المؤلف عن احساساته الدفينة المتأصلة ، انما يعبر فى الواقع ودون أن يقصد ، عن احساسات الآخرين أيضا فى تلك الناحية ، فمثلا المؤلف الذى يحس بقسوة الوحشة ويصورها فنيا - يعبر عن هذا الشعور فى نفوس جميع الأفراد عبر الحدود وبالرغم من تفاوت الطبقات والنفسيات •

ثم هو فى سعيه الى الرجوع الى المنبع والمصدر نراه يصل بين الماضى والحاضر وبين الواقع والخيال وبين المعرفة والاختراع كما يصل بين الفرد والكون •

ولقد تجلت حركة الطليعة على نطاق واسع فى جميع الفنون حوالى سنة ١٩٢٠ ، ولكن السينما كانت أوفر حظا من المسرح فى ميدان التجديد • ذلك بأن الناشئين من السينمائيين تتوافر لهم النوادى الخاصة التى يعرضون فيها محاولات التجديد وأفلام الطليعة وهى ليست بالأفلام التجارية أو الشعبية على حين أن المسرح يفتقر الى قاعات التجارب هذه ، تلك القاعات التى تقوم بدور المعمل بالقياس الى العلماء ليعرضوا ويختبروا ابتكاراتهم بميدا عن سطحية العامة من الجمهور ، وبميدا عن سطوة المنتج الذى يعتبره المؤلف شرا لا بد منه • فالمنتج لا ينظر الا الى ايراد المسرحية ومن ثم يطالب المؤلف المجدد بحذف كل ما هو جريء ، فيخفق كل روح خلاقة كى لا يفرعج الجمهور •

لذا ينادى رجال الطليعة فى المسرح بضرورة تدبير قاعات للتجارب، مثلهم فى ذلك مثل العلماء الذين لا يقدمون اختراعا الا بعد اعداده واختباره وتجربته فى المعامل • ولا يزعم أحد أن الكشف العملى غير شعبى لأن اختباره وتجربته تتم أولا فى المعمل •

كذلك يؤمن رجل الطليعة بأن الحقائق النفسية أو الروحية التى تنبثق من أعماق قلبه لا يمكن أن تكون غير شعبية ، بل ان التعبير عن هذه الحقائق بصورة مبتكرة هو الشعبية الحقيقية ، أما اقبال الجمهور فليس قياسا سليما للشعبية ، وان كان مسرح الطليعة لا يكتثر باقبال الجمهور عليه بل يحمل المشعل ويتقدمه الى الامام - فهذا ليقتنه بأن الجمهور يبحث دائما عن النور وعن الحرية وسوف يسير وراءه ان أجلا أو عاجلا ، فالطليعة نور وحرية •

٢ - بين الطليعة واللامعقول في المسرح

لعل تسمية للمسرح الجديد « المسرح الطليعة » تدعو الى اضطراب الفهم وعدم وضوح المقصود بهذه التسمية . ولعل أيضا « اللا معقول » في مسرح الطليعة قد نشأ عن « اللا معقول » في هذه التسمية . ويرى النقاد الذين ينظرون الى هذا المسرح نظرة جادة فاحصة أنه ليس سوى فترة انتقال أو مرحلة من مراحل التطور في المسرح . وفي الواقع أن هذا هو التفسير السليم لكلمة « الطليعة » فهي مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقرارا ودواما ، ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة في تطور المسرح ، بل وحياتنا نفسها حياة عابرة ومرحلة انتقال هي الأخرى ، فكل محاولة مسرحية إنما هي نهاية عمل وبداية آخر في آن واحد ، ومن ثم يكون القول بأن المسرح الكلاسيكي كان طليعة للمسرح الرومانتيكي الذي هو بدوره طليعة للمسرح الشاعري أو الرمزي وهكذا .

وأحيانا تكون « الطليعة » مثمرة مجدية حين تتولد عن معارضة لأعمال الأجيال السابقة ، أو أن تكون ميسورة مقبولة حين تتسم بعودة إلى الأصول القديمة والمؤلفات التي طواها النسيان .

وهكذا تتضح المعاني ، فلا نرى «اللامعقول» في ثنايا « الطليعة » ، فالطليعة في الحقيقة ثورية فهي مثل الأحداث الثورية عودة إلى النقاء الأول أو إصلاح للأتواء القائم ، أما التفسير فظاهري فقط بالرغم من أهميته وخطورته لأن هذا التفسير الظاهري هو الذي يسمح بإعادة النظر في القيم الموجودة ورد النشرة والشباب إلى المبادئ الدائمة .

فالثورات الفنية لا تختلف كثيرا عن الثورات السياسية فحين ينتاب المفاهيم القائمة ضعف القدم واسترخاء الأعياء ويزال التقاليد ، يتسرب إليها الانحلال والفساد ويلبس الناس ملئ بعدها عن المثل العليا

والمفاهيم الأصلية ، فتتصلى عندئذ « الطليعة » لمحاولة جديدة أو لتجربة ثورية ، وتأتي هذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للأوضاع القائمة .

في فن الرسم مثلا : عاد الفنانون المجددون الى الصور والخطوط البدائية التي تتسم بالنقاء والدوام ، أي بعدم الارتباط بعصر من العصور ، عادوا اليها ليستلهموها خطوط فنتهم وأسسها ، وكانهم بهذا الكشف الجديد يخضعون لضرورة يفرضها تاريخ الفن حين تنحدر به الأنماط والخطوط الى حال تسعوا الى الثورة والتجديد ، فتحمل هذه النزعة الى أن ينهل من ينبوع لا ينتهي الى عصره بل هو خارج اطار التاريخ .

والواقع أن التفاعل بين ما هو معاصر وما هو غير معاصر ، أي ما هو ثابت دائم ، يولد ذلك التراث المشترك الذي لا يتبدل والذي نحس به في قرارة أنفسنا ويراودنا من حين الى آخر ، اذ يدونه لا يمكن لأي عمل فني أن تكون له أية قيمة ، فهو الذي يحيى كل عمل ويقضيه وينيه .

ومن ثم نستطيع أن نؤكد في غير ماحرج أن الفن الحقيقي الذي يسمى بفن الطليعة أو الفن الثوري هو الذي يعارض عصره في جراحة واعتداد ويخرج عن اطار ما هو معاصر ليلتقي بالتراث العالي الأزل الذي لا يحده زمان أو مكان ، اذ أن المسرح الذي يهتم بالعصر الذي يعيش فيه فقط هو «مسرح الساعة» وطبقا لهذا المفهوم فهو مسرح لا يدوم ولا يمكنه أن يدوم لأنه لا يستهوي الانسان بصورة جدية عميقة .

ومن العجيب أن الموضوعات التي تعنى الناس جميعا وتمس أعماقهم لأول وهلة عسيرة المنال أو الفهم بالقياس الى الموضوعات التي لا تعنى الناس كثيرا ، أو هم فئة منهم فحسب ، لذلك كان طبيعيا أن تبدو مؤلفات الطليعة غير مفهومة عند ظهورها فلا يستسيغها معظم الناس لأنها تهدف الى كشف الحقيقة المنسية وادخالها بأسلوب جديد في الجو المعاصر . وطالما أنها تبلى غير مفهومة لا يمكنها أن تكون شعبية ، غير أن هذا كله لا ينتقص شيئا من قيمتها أو قدرها .

الحقائق الصارخة يكتشفها الشاعر في الوحدة والصمت ، كما يكتشف الفيلسوف في سكون المكتبة حقائق يتعذر نقلها الى عقل الجمهور ! فلم شعبية هذه الحقائق لا يعنى أننا نشك في صحتها أو سلامتها فهي ليست اختراعا أو رؤية ذاتية ، إنما هي حقائق موضوعية تخطى اطار الزمن لتصبح دائمة أبدية ، فالناس عبر العصور لا يعملون

شيئا سوى الاقتراب من الحقيقة ثم الابتعاد عنها ليعودوا فيقتربوا منها ثانية وهكذا .

أما فيما يتعلق بالمرح - وهذا هو الموضوع الذى يعنينا هنا - فتوجد لغة مسرحية ومسلك مسرحى وطريق مسرحى يجب تعبيده للوصول الى حقائق موضوعية قائمة ، وهذا الطريق الذى يعين تعبيده أو الكشف عنه هو الذى يلائم المسرح للتعبير عن حقائق لا يمكن التعبير عنها الا مسرحيا . وهذا هو دور معمل التجارب .

فمن الميسور بل لعله من المرغوب فيه أن يقوم مسرح شعبى - اذله فهنا كلمة الشعب على أنها تشمل غير المتخصصين ، أى السواد الأعظم من الناس - لتبسيط أفكار معينة والترويج لها أو للإصلاح والارشاد .

كل هذا جائز ولكن لا ينبغى لذلك أن نحرم المسرح من التجديد ، فنعوق قيام مسرح للتجارب أو مسرح الطليعة . حتى لو تعلم على عامة الشعب فهمه أو تدوقه ، فهذا لا يعنى إطلاقا أن مسرح الطليعة ليس ضرورة حتمية للعقل والفكر ، شأنه فى ذلك شأن البحث العلمى أو الفنى أو الادبى . وان كنا لا نستطيع أن نحدد بالضبط ماسينول اليه مسرح الطليعة أو نوع الخدمات التى يؤديها ، فانه ضرورة لاغنى عنها طالما أنه من مستلزمات العقل والفكر المتجدد . ولو توافر لهذا المسرح ثلاثون متفجرا تقريبا فى كل ليلة لاتضحت أهميته وضرورته .

ودور رجل الطليعة لا يجعل منه اطلاقا رسول مسرح جديد وصاحب رسالة ، فالاصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة ، هذه كلها من شأن مؤسسى الأديان أو المعنئين بعلم الأخلاق أو السياسة .

أما المؤلف المسرحى فيقتنع بكتابة المسرحيات ليُعبر فيها عن آراء ومشاعر يزدحم بها قلبه وعقله ، ولا ينادى برسالة تعليمية أو تهذيبية ، انما يجيء كلامه تعبيرا شخصيا عاطفيا عن آلامه وآلام الآخرين ، أو عن سمادته ، وهذا أمر نادر ، أو أحيانا يعبر عن انطباعاته الهزلية أو التراجيدية يازاء أوضاع الحياة .

فالعمل الفنى لا صلة له بالعقائد أو المبادئ ، ولو اقتصر العمل الفنى على أن يكون مذهبا أو «إيديولوجيا» فحسب ، لجاء عملا فاشلا وتكرارا سقيما للمذهب الذى يتحدث عنه . ومهما حاول المؤلف المسرحى الاقتناع بالمذهب الذى يتعرض له فى مسرحيته فسيأتى شرحه هزلا وأضعف من لغة الخطابة أو الاقتناع المنطقي ، بل قد يلجأ الى مبدل

التبسيط التى تفقد المذهب أو (الايديولوجية) عمقه وقوته ، ففى الواقع يتسم العمل الفنى بأسلوب خاص فى التعبير ينفرد به ، مما يتيح له أن يعرض بأصاليه الخاصة حقائق الواقع التى تشغل باله .

ويزعم بعض النقاد أن مسرح الطليعة ينفر من الواقع بل ويناهضه إلى حد يصل معه إلى « اللا معقول » ، وينهب هؤلاء النقاد فى زعمهم إلى القول بأن مسرح الطليعة لا يؤمن بأهمية الألفاظ ، بل إنها فى نظره خالية من المعنى وأن اللغة لا تنقل الأفكار بين الناس . أن هذا الزعم تشويه للحقيقة . فرجل الطليعة لا ينكر على الألفاظ دلالتها ومعناها والا لما قدم مسرحيته مكتوبة بالألفاظ المتعارف عليها . إنما هو يرى أنه من المتعذر على الناس أن يفهم بعضهم بعضا ولا يزعم أن هذا التفاهم أمر مستحيل كل الاستحالة . فمثلا مسرحية « الكراسى » لمؤلف الطليعة « يونسكو » دفاع مثير فى مصلحة هذا التفاهم المتبادل بين الناس .

أما عن فكرة الواقع ، فرجل الطليعة لا ينفر من الواقع فى ذاته إنما ينفذ لونا من الواقع المسمى « بالواقع الاجتماعى » إذ أنه خارج فى نظره عن الواقعية الأصلية ، فالواقع الاجتماعى بعيد عن الموضوعية ومعرض للتأويلات العاطفية لكل فرد ، يتناوله كل واحد على حسب نزواته الشخصية .

فالمؤلف الذى يزعم أنه « واقعى اجتماعى » إنما يعرض الحقيقة من خلال انفعالاته الشخصية ومن الزاوية التى يراها هو ولا يعرض الواقع المطلق الذى لا يختلف فيه اثنان مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة ، وهذا ما ينشده رجل الطليعة . فهو فى الحقيقة ينشده هذا الواقع المطلق ولا ينشده « اللا معقول » كما يزعم بعض النقاد .

بل ينهب رجل الطليعة إلى أبعد من ذلك ، فيرى أن المجتمع بمفهومه الحقيقى أى المجموعة البشرية الواقعية تخرج عن دائرة المجتمع بالمعنى التقليدى . فالمجتمع الواقعى أكبر اتساعا وأعظم عمقا من المفهوم التقليدى عنه ، لأنه يتجلى فى صورة الآلام المشتركة للبشرية ويعبر عن الرغبات الكامنة فى نفوس الناس جميعهم فى كل مكان وزمان . فهذه الآلام وتلك الرغبات هى التى تتحكم فى تاريخ البشرية . ولم يستطع أى مجتمع من المجتمعات أن يزيل الكتابة البشرية أو آلام الناس ، ولم يستطع أى نظام سياسى أن يحرر الناس من بلايا الحياة أو الخوف من الموت أو التعطش إلى المعرفة المطلقة ، فهذه أمور تتصل بالوضع البشرى لا بمجتمع معين ، إذن فالوضع البشرى هو الذى يتحكم فى الوضع الاجتماعى والعكس غير

صحيح ، ومن ثم يصبح السعى الى كشف الواقع البشرى المطلق - وهو هدف وجل الطليعة - أكثر واقعية من تصوير الواقع الاجتماعي ، وهو ما يزعم النقاد أن لا واقعية سواه .

فالواقعية فى نظر الطليعة أوسع رقعة وأبعد حجما وأشد تعقيدا مما يظنه النقاد . وحينئذ تصبح مهمة رجل الطليعة الوصول الى مصدر الداء ثم الكشف عن لغة غير اللغة التقليدية للتعبير عن الداء وعن الألم ، فينبذ الشعارات « الاجتماعية » ويألف من العبارات المألوفة والأساليب المطروقة المبتدلة ، وينفر من الشخصيات المسرحية التى تتحرك كالرجل الآلى ، وقد تجردت من الحقيقة البشرية الأصلية ، لتحبس نفسها فى دائرة « اجتماعية » محدودة هزيلة ، فتعرض بلغة تقليدية المشكلات التقليدية لتخلص منها الى الحلول التقليدية .

وهذا إهدار للفن وتحطيم لكل نزعة الى التجديد ، فيجب أن تدرس المشكلات على ضوء آلامنا البنيئة وأحلامنا الفاضلة ، ويجب لذلك أن يرول الجمود عن اللغة المألوفة ، فيتخطم قالبها للوصول الى اليتبوع الحى ، الى الحقيقة الأصلية .

ولكى يكتشف المؤلف عمق المشكلة الرئيسية التى يشترك فى الاحساس بها الناس جميعا ، عليه أن يتساءل أولا : ما مشكلته الرئيسية هو ؟ وما الخوف المتأصل فى أعماق نفسه مثلا ؟ . وعندئذ يكتشف مخاوف الناس جميعا ومشكلات كل فرد على حده .

وهكذا يحرص مؤلف الطليعة على أن يتعمق الداء الذى يتألم بسببه ليجد له علاجا يشفيه ويشفى أدواء الآخرين ، فهو حين يفوس فى الظلمات الفاضلة إنما يفعل ذلك ليخرج بها الى وضوح النهار وإلى النور الوضاء .

وقد يتوهم الناس فى البداية أن المشكلة التى يتعرض لها مؤلف الطليعة لاتعنيهم ، ولكنه مادام يعالج مشكلة يحس بها ويتألم بسببها فلا يلبث أن يدرك الجمهور أن هذه المشكلة تمسه هو أيضا فينفعل بها ومن ثم يتفاعل مع المسرحية .

ولنذكر على سبيل المثال مسرحية « زبون الصباح » للكاتب الأيرلندى « برندان بهان » (Brendan Behan) فهى تولدت عن تجربة شخصية للمؤلف فى السجن . ومع ذلك فإن كل فرد يشعر بأن هذه المسرحية تعنيه شخصيا لأن ذلك السجن بالذات يصبح جميع السجنون ثم يصبح العالم بأسره والمجتمعات كلها . وبديهي أن يوجد بذلك السجن

«الانجليزى سجناء وحراس ، اى عبيد ومادة ، أو مرعوسون ورؤساء ..
 وجميعهم يعيشون جنباً الى جنب وتضمهم الجدران نفسها . والسجناء
 يقتنون الحراس، والحراس يزدرون سجناءهم . هذا الى أن السجناء أنفسهم
 يمتنع بعضهم بعضاً كما أن الحراس أيضاً لا يسود بينهم حسن التفاهم .
 وأحياناً يلعب الخلاف بين الحراس من ناحية وبين السجناء من ناحية
 أخرى ، ولو اقتصر المسرحية على عرض هذه الصورة وأبرزت مثل هذا
 الخلاف الذى لاندحش له ، ما كشفت القصة شيئاً جديداً ولا حوت فكرة
 عميقة ، إنما تكون عندئذ قد اكتفت بتصوير حقيقة فظة منفردة ، ولكنها
 تبين لنا أن الحقيقة البشرية أكثر تعقيداً من ذلك .

ففى ذلك السجن سينفذ حكم الاعدام فى أحد السجناء ، ومع أن
 المحكوم عليه بالاعدام لا يظهر على خشبة المسرح ، فانه مائل دائماً أمام
 ضمير المتفرج لا يبرحه لحظة واحدة . انه بطل المسرحية ، أو على الأصح
 أن الموت هو هذا البطل ، فالحراس والسجناء يشعرون مما بفكرة الموت
 هذه ، وهكذا تكمن النزعة الانسانية العميقة للمسرحية فى الشعور
 المشترك بين الجميع بهذا القلق المؤلم الذى يؤرق نفوس المقيمين فى
 السجن بغض النظر عن كونهم حراساً أو سجناء .

انه شعور مشترك أو هي وحدة فى الاحساس تزيل الفوارق بين
 الأوضاع ويستوى فيها الجميع على تفاوت ظروفهم ، ولا يلبث هذا الشعور
 المشترك أن يخلق بين الجميع اخساء لا ارادياً يتخطى جميع الحواجز
 ولا يدرك أحد منهم كنهه أو جوهره . ولكن المؤلف يحمل المتفرج على أن
 يدرك أثره ومداه . ومن ثم يكشف لنا عن الحقيقة الأصلية التى تجمع
 بين الناس جميعاً . وقد يساعد ذلك على التقريب بين القلوب المتنافرة
 والمعسكرات المتطاحنة .

ففى الواقع لا يلبث أن يبدو أمامنا السجناء والحراس أناساً
 مصيرهم الموت ، وتوحد بينهم حقيقة معينة وتتحكم فيهم مشكلة واحدة
 أخطر بكثير من جميع المشكلات الأخرى .

ذلك هو المفهوم الأصل الحقيقى للمسرح الشعبى ، كما يراه مسرح
 الطليعة ، فهو فى نظره مسرح الشعور المشترك فى مشكلة واحدة : ان
 تلك المسرحية مسرحية قديمة لو نظرنا الى قدم الحقيقة التى تعرضها الى
 المشكلة المتأصلة منذ الأبد التى تصورها بالمفهوم الفسح للواقعية . وهى
 أيضاً مسرحية حديثة لأنها تروى قصة حدثت أخيراً فى سجن معين وفى
 بلد معين وفى فترة حديثة من التاريخ .

أما المنهجية أو « الأيديولوجية » فينفر منها مسرح الطليعة . وإن علم وجود « ايديولوجية » في المسرحية لا يعني خلوعها من الأفكار ، بل على العكس أن الأعمال الفنية هي التي تكسب الأفكار خصبا ووفرة وليست (الايديولوجية) منبع الفن أو مصنعه ، بل أن العمل الفني هو ينبوع « الايديولوجية » وجميع الفلسفات ونقطة بدايتها ، إذ أن الفن هو الحقيقة الأبدية أما « الايديولوجية » فتتسبب للأحداث العرضية في رواية من الروايات وعرض للفكرة في صورة درس أخلاقي .

وقصارى القول ، أن مسرح الطليعة يرى أن العمل الفني تعبير عن حقيقة يتصنر نقلها الى الناس ، ولكنه يحاول نقلها اليهم ، ذلك هو التناقض في الظاهر ، ولكنه الحقيقة في الجهر .

٣ - يونسكو والامعقول

« أوجين يونسكو » Eugène IONESCO الى فرنسا وهو لم يتجاوز
هاجر بعد العام الثاني من عمره ، فقد ولد في رومانيا سنة ١٩١٢
ثم نشأ في مدارس فرنسا . وبعد أن أتم دراسته هناك عاد الى بوخارست
ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة ١٩٣٦ ، ثم عاد بعد عامين الى فرنسا
لاعداد رسالة في الدكتوراه ، ولكنه سرعان ما زهد في هذه الدراسة
واستقر نهائيا في باريس .

وفي سنة ١٩٥٠ قدم أول مسرحية له بعنوان « المطربة الصلعاء » .
ولهذه المسرحية قصة غريبة تكشف عن نشأة مسرح الطليعة ومولد
الامعقول عند يونسكو :

فيروي لنا هذا الكاتب الذي لم يتجاوز شهرته عشر سنوات أنه في
سنة ١٩٤٨ لم يكن يفكر مطلقا في أن يصبح مؤلفا مسرحيا ، انما كان
يعتزم بكل بساطة أن يتعلم اللغة الانجليزية . وبالرغم من عدم وجود أية
صلة بين الرغبة في دراسة اللغة الانجليزية وبين التأليف المسرحي ، فان
تلك الرغبة انتهت به الى كتابة مسرحيته الاولى « المطربة الصلعاء »

وتفسير ذلك أنه ليتعلم الانجليزية اشترى كتابا للمحادثة يستخدمه
الفرنسي المبتدئ ليتعلم الالفاظ والعبارات الشائعة باللغة الانجليزية .

واخذ يونسكو يدون العبارات التي تستهويه ليجيد حفظها . وعندما
عكف على تلاوتها متاملا ، تعلم ، بدل الانجليزية ، حقائق مذهلة كان قد
نسيها أو لم يفكر فيها جديا من قبل : فاكتشف مثلا أن في الاسبوع سبعة
أيام وأن « أرضية » الغرفة تحت أقدامنا وأن سقف الغرفة فوق رؤوسنا
الى غير ذلك من الامور التي بدت له فجأة مذهلة بقدر ما هي حقائق

لا جدال فيها • ومن ثم أدرك انه لا يدون عبارات انجليزية مترجمة عن الفرنسية انما يسجل حقائق عميقة وبديهيات أساسية •

لم يعدل يونسكو بعد هذا الكشف عن دراسة اللغة الانجليزية ، بل تابع قراءة قاموسه الصغير ، فلم يلبث أن اكتشف بعد الحقائق العامة : حقائق أخرى خاصة : ذلك بأن مؤلف القاموس يلجأ بعد الدرس الثالث الى عرض حوار بين زوجين ، المسيو سميت ومدام سميت، ويتأمل يونسكو ما تقوله مدام سميت لزوجها فتخبره مثلا أن لهما عدة أبناء ، وأنهما يقطنان ضاحية من ضواحي لندن ، وأن زوجها المسيو سميت يعمل كاتباً بأحدى الشركات ، وأن لهما خادما وصديقين هما المسيو مارتن ومدام مارتن ، ويسكن هذان الصديقان بيتا كبيرا يشبه القصر ، الى غير ذلك من المعلومات التي يضمها مؤلف القاموس لزيادة الحصيلة اللغوية عند القارئ •

ولكن يونسكو يتأمل هذه المعلومات ثم يتساءل : هل المسيو سميت لا يعلم تمام العلم كل هذه الحقائق التي تروى له زوجته ؟ ولكنه يجيب عن نفسه قائلا : ان من الخير أن نعيد الى اذهان الآخرين أموراً لهم نسوها أو لم يتأملوها تأملاً كافياً •

ويوالى يونسكو قراءة القاموس بهذه العين الفاحصة المتأملة ليكتشف في الدرس الخامس أنه عند وصول الصديقين ، المسيو مارتن ومدام مارتن ، يقوم بين الشخصيات الأربع حوار شائق قوامه الحقائق المعقدة نسبياً : فمثلاً يقول أحدهم : ان حياة الريف أكثر هدوءاً من حياة المدينة : فيجيبه الآخر : هذا صحيح ، ولكن تمتاز المدينة بحيوية أكثر ويزداد فيها عدد الحوانيت ووسائل التسلية • وكلا الرأيين صحيح ، فيكتشف يونسكو من هذا الحديث ان هناك حقائق متضاربة ومتناقضة تعرض لنا كل يوم ، وهي مع ذلك تحيا جنباً الى جنب •

وهنا أحس يونسكو بما يشبه الوحي ينزل عليه ليقول له ان هدفه لم يعد دراسة اللغة الانجليزية ، انما أن ينقل الى معاصريه الحقائق الأساسية التي كشف عنها ذلك القاموس •

ولما كان الحوار بين أسرة سميت وأمة مارتن يشبه الحوار المسرحي ، فعليه إذن أن ينهج الطريقة نفسها ويكتب مسرحية •

أخذ إذن يكتب مسرحية تعليمية على نمط الحوار بين الامرتين

المذكورتين في قاموسه ، فلم يغير شيئا ، بل لم يستبدل بأسماء الأشخاص غيرها ، وتركهم يتحدثون بالعبارات نفسها ، ويقومون بالعمل نفسه أو «الجموده» نفسه ، اذ يرى يونسكو انه لا ينبغي للمؤلف في المسرح التعليمي أن يكتسح ما هو جديد ، أو أن يعبر عن رأيه الشخصي ، بل يجب أن يكون موضوعيا ويقنع بأن ينقل في اتصاح وبساطة ، الحقائق والتعاليم التي تسلمها عن الآخرين ، لذا لم يفكر يونسكو في أن يبدل شيئا أو يتناول بالتعديل والتغيير تلك العبارات التي تكشف في دلالة واضحة عن الحقيقة المطلقة .

تلك هي الصورة الاولى لنص المسرحية كما بدأها يونسكو . ولكنه أحس بظاهرة غريبة تسرى في قلبه دون أن يدري لذلك سببا أو تعليلا ، فآخذ النص يتبدل أمام عينيه ، ويتحول برغم أنه ، ويتغير على نقيض إرادته . فأخذت الجمل البسيطة تتعقد ، والبسارات الصافية تتعكر ، والألفاظ المضيئة يضطرب ضيؤها ، وإذا بالسطور كلها تتحرك تلقائيا في فساد وفوضى . فيتبين أن حوار القاموس الذي حرص على نقله في أمانة وعناية قد أصابه التشويه والخلل ، وأخذ الفساد يعمت بالحقائق البديهية .

فبدلا من أن يقول المستر سميت ان في الاسبوع سبعة أيام ، يراه ينادى في اسرار أن الاسبوع يتكون من ثلاثة أيام هي الثلاثاء والخميس ثم الثلاثاء !

ولم تلبث شخصيات المسرحية أن أصابها فقدان الذاكرة . فبالرغم من أن أسرة سميت تلتقي دائما بأسرة مارتن فإن أحدا من الاسرتين لا يدرك الآخر ولا يستطيع التعرف عليه !

ثم تتوالى الانباء التي تثير القلق في نفس القاريء أو المتفرج حين يعلن المستر سميت وفاة « بوبى واتسون » ، فلا يستطيع أحد أن يعرف من « بوبى واتسون » اذ يعلن لنا أيضا أن ثلاثة أرباع المدينة من رجال ونساء وأطفال وقطط وكلاب يحمل هذا الاسم !

ثم تظهر على المسرح شخصية جديدة تزيد من اضطراب الاسرتين ، وهي شخصية رجل المطافئ الذي قدم ليروى قصة الشور الذي أنجب عجلا ، وقصة الفار الذي ولد جبلا ، ثم يستأنن في الانصراف لانه على موعد مع حريق قد دون ميعاده في مفكرته منذ ثلاثة أيام ، ويخرج الى عمله تاركا أسرة سميت وأسرة مارتن في نقاشهما المختسل ، ففتبادلان

عبارات خاوية من كل معنى والفاظ لا رابط بينها ، ثم يلجأ الاصدقاء الاربعة الى أن يستبدلوا بالعبارات والالفاظ مقاطع الكلمات فحسب ، ثم الحروف الساكنة أو المتحركة ، فيقوم بينهم شجار عنيف لا يدرى أحد له سببا أو تعليلا .

فماذا يقصد يونسكو بهذا كله ؟

انه يشير بذلك الى انهيار الحقيقة وسقوط بنيان الواقع . فلا غرابة ان أصبحت الالفاظ قفسورا رنانة تجردت من أي معنى ، وصارت الشخصيات خاوية من كل حقيقة نفسانية ، فبدا العالم كله مضطربا ، وقد لفه ضياء شاذ غريب لم تألفه التقاليد ولا يقبله العرف الاجتماعي !

ومن ثم جاءت هذه المسرحية نقدا ساخرا للمسرحيات وكانها « ملهات الملهاة » أو « كوميديا الكوميديات » . وأحس يونسكو نفسه بعدم الارتياح الى ما كتب ، بل أحس بدوار وغثيان وهو يتسائل : أي شيطان حمله على الاستمرار في الكتابة على هذه الصورة ؟ ولكنه حين أعاد تلاوة مسرحيته هذه أحس بعدئذ بالزهو والفخر ، إذ أدرك أنه قد كتب ما يمكن أن يسميه « صناعة اللفظ » . ثم أخذ يتلو تلك المسرحية على الاصدقاء الذين يفدون الى منزله ، فيفرون في الضحك ، وهكذا اطمأن الى أن مسرحيته تتضمن قسوة هزلية عميقة ، فأقدم على عرضها على إحدى الفرق المسرحية في باريس ، فنالت الاعجاب باستثناء مشكلتين : الأولى تتعلق بالعنوان ، والاخرى بخاتمة المسرحية .

أما مشكلة العنوان فكان يونسكو يعتمزم تسميتها : « صناعة اللفظ الانجليزي » أو « قصة الانجليزي » أو « جنون بي بي » ...

ولكن المخرج « نيقولا باتاي » اعترض على هذه التسميات انتهى توحي بأن المؤلف يضمر السخرية من المجتمع الانجليزي على حين أنه لا يقصد ذلك . ولما لم يصلوا الى عنوان آخر يطمثون اليه في الحال ، أشار يونسكو على الفرقة أن تبدأ في التدريب وعمل « البروفات » في انتظار الوصول الى عنوان يرتاحون اليه جميعا .

وحدث في أثناء التدريب على التمثيل أن أخطأ الممثل في القاء دوره ، فبدلا من أن يقول « المدرسة الفقراء » طبقا للنص ، زل لسانه أو خاتته الذاكرة ، فقال « المطربة الصلعاء » فصاح يونسكو لتوه . « وجدتها ... » فكان العنوان « المطربة الصلعاء » .

ولما سأل النقاد يونسكو عن تحليل اختصاره لعنوان المسرحية ،
اجاب : « لانه ليس بالمسرحية اية مطربة لا صلحاء ولا كثيفة الشعر !
وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان ! » .

ثم جاءت مشكلة الخاتمة . فالنظر الاخير للمسرحية شجار يشب
بين أسرة سميت واسرة مارتن ، ولكن كيف ينتهى هذا الشجار الى نتيجة
ولا سيما أن احدا لا يعرف له سببا أو هدفا ؟

كان يونسكو يتردد بين خاتمتين : الأولى هي أن تدخل الخادم في
أثناء ذلك الشجار لتعلن أنه قد تم اعداد طعام العشاء ، فينسحب الجميع
من على المسرح متجهين نحو غرفة الطعام ، وعندئذ يصبح اثنان أو ثلاثة
أشخاص من بين المتفرجين يكون قد تم الاتفاق معهم على أحداث هذا الهرج ،
ثم يصعدون الى خشبة المسرح محتجين على هذه المسرحية الفاشلة ، فيأتى
مدير المسرح ومعه ضابط الشرطة وبعض الجنود فيعلمون بالرصاصة هؤلاء
المتفرجين الثمردين ، ثم يشكر مدير المسرح ضابط الشرطة مهنتا اياه على
هذا الدرس الذى يعلم المتفرجين حفظ النظام ، وفى أثناء ذلك يتقدم الجنود
نحو بقية المتفرجين الجالسين فى القاعة ليأمرهم بالجلء عن القاعة ثم
تسدل الستار .

ولم يكن يونسكو متحمسا لهذه الخاتمة، التى تبدو لنا شاذة وهزيلة،
لسبب واحد وهو أنها تكلف المنتج أجر سبعة أو ثمانية أشخاص آخرين
للقيام بعمل لايدوم أكثر من ثلاث دقائق .

لذا كان يؤثر خاتمة أخرى ، وهى أن تتقدم الخادم فى أثناء الشجار
بين الأسرتين وتنادى : « هاهو ذا مؤلف المسرحية » فيصطف المثلون فى
احترام على الجانبين مصفقين للمؤلف الذى يتقدم فى سرعة ونشاط نحو
جمهور المتفرجين ، ملوحا بقبضة يده وهو يصيح فيهم : « أيها الأوغاد !
لن تفلتوا من قبضتى ! » ثم يسدل الستار .

خاتمتان غريبتان حقا ، ومن حسن الحظ أن المخرج والممثلين نبذهما
مما لأن مثل هذه النهايات لاتتفق مع فن التمثيل الرفيع أو الاخراج
المحترم .

ولما لم يصلوا الى خاتمة يطمئنون اليها جميعا ، استقر الراى على ألا
تختتم المسرحية ، بل تستأنف من جديد .

فيعد الشجار الذى يشب بين الأسرتين تسدل الستار ، ثم يرفع من
جديد على منظر البداية ، ويسستأنف الممثلون تمثيل الفقرات الأولى من

المشهد الأول ، ليشعر المتفرج أنه فى حلقة مفرغة ، تسلمه النهاية الى البداية وهكذا .

ولا يراز الطابع « اللا شخصى » للشخصيات ، أى أن كلا منهم يصلح أن يحل محل الآخر ، يقوم المسيو سميت وزوجه عند إعادة البداية ، بدور المسيو مارتن وزوجه ، ليتضح للمتفرج أنه لا تميز شخصية عن الأخرى بأى طابع معين .

وعندما مثلت هذه المسرحية لأول مرة على المسرح « النكتاميل » بباريس سنة ١٩٥٠ أدهش يونسكو مدى المرح والضحك الذى كان ينبعث من قلوب المتفرجين ، ثم جاء دور التقاد فتناولوا المسرحية بتحليل جدى ليروا فيها نقدا للطبقة المتيسرة من المجتمع الفرنسى بصفة خاصة .

ولكن يونسكو يقصد فى الواقع نقدا لعقلية « البورجوازية » ، عقلية هذه الطبقة التى أغلقت عليها التقاليد كل سبيل الى التجديد أو الابتكار فأنحصر تفكيرها داخل إطار الآراء المطروقة الميتذلة ، واقتصرت لغتها على الشعارات المألوفة الخاوية من الحياة أو المعنى ، ولهذا السبب حرص يونسكو على إبراز الآلية فى أفواه الشخصيات ، فالنص يتكون من عبارات معروفة جاهزة ، تتبادلها الشخصيات فلا تصل بها الى أية نتيجة . فأشخاص هذه المسرحية يتكلمون مجرد الكلام ، فهم لا يتحدثون للتعبير عن احساس شخصى بشئ ما ، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية ، ولا أحد منهم يتميز بشئ خاص دون الآخر ، فجميعهم غارقون فى آلية الحياة اليومية ، والمبارات المحفوظة التى يفوه بها الإنسان دون أن يعنى ما يقول أو يفكر فيما يقول ، فهم أشخاص لا يعرفون كيف يتكلمون لأنهم لا يعرفون كيف يفكرون . وهم لا يعرفون كيف يفكرون لأنهم لا يعرفون كيف ينفعلون . فلا عواطف لديهم ولا انفعالات خاصة .

ومن ثم ليس للفرد منهم كيان خاص به ، إنما يستطيع كل منهم أن يصبح أى فرد وأن يصبح أى شئ ! .

لذا لجأ المؤلف فى الخاتمة ، عند إعادة تمثيل بداية المسرحية ، الى احلال مارتن محل سميت وبالعكس ، دون أن يختل شئ فى المسرحية ودون أن يشعر أحد بأن أى تعديل قد مس النص أو الشخصيات .

وهكذا جاءت هذه المسرحية محاولة للمسرح التجريدى أو المعنوى الذى لا يعنى بالمناظر ولا بما يملا فراغ المسرح . حتى شخصياته لا شخصية لها ، أنه مسرح يناهض المسرح الفلسفى ويناقض المسرح

« الايديولوجى » أو العقائدى ، كما يناقض ايضا المسرح النفسانى أو الواقعى أو الاجتماعى بل وبى مسرح آخر .

هذا لانه مسرح حر ، أى متحرر من كل شيء ، لا يستهدف مسمى
إبراز الحقائق الخفية أو المنسية .

ولعله من المتعذر على الممثلين أداء الأدوار فى مثل هذه المسرحيات ،
فالشخصيات لا طابع لها : انها كائنات بلا وجه ومن ثم بلا تعبير ، انها
اطارات فارغة يتعين على الممثل أن يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه .

كما يستسى له أن يصب فى الكلمات المجردة من المعنى ، وفى الألفاظ
التي لا صلة بينها ... ما يشاء من روح هزلية مرحة أو يطبعها بطابع
المأساة الاليمية .

وقصارى القول لا يستطيع الممثل أن يؤدى دور شخصية معينة كما
اعتاد أن يفعل فى المسرحيات الاخرى ، انما عليه أن يكون هو نفسه ، وهذا
أمر شاق ، فمن الصير على الممثل الذى ألف أن يتقمص شخصية أخرى أن
يمثل شخصية نفسه . وهنا تكمن الصعوبة فى اخراج وتمثيل هذه
المسرحيات .

ومتعد هذه الصعوبة من التمثيل الى النقد ، فكل مسرحيات يونسكو
تحدى جميع الأساليب المعروفة فى دراسة النصوص وتحليلها والتعليق
عليها ، ذلك بانها لا تخضع لأية قاعدة منطقية . فالناقد الذى يتصدى
لاحدى مسرحيات يونسكو ليتناولها بالهجوم أو المديح انما يتعرض هو
نفسه لأن يصبح شخصية من شخصيات يونسكو ، يلور فى فراغ يثير
الضحك ويبعث على السخرية .

ولقد وقع معظم النقاد فى هذا الشرك، وحاول أحدهم «جاك لومارشان»
أن ينجو منه بأن قال : « ان مسرح يونسكو هو آخر ما وصل اليه مسرح ما
بعد الحرب من غرابة وطابع فطرى ، فهو يعرض ما يعرض بصورة طبيعية
الى حد لا نرى معه أين يكمن التحدى الذى يواجه به عقولنا ؟ فحين
أجلس فى مقعدى كمتفرج أو قارئ أمام يونسكو ، لا أستطيع أن
أستنبط ماذا سيقول ، ولا أسمعنى النفس والتخمين لمعرفة الضربات
التي سيوجهها الى ! فلا أعلم مصدرها ولا فى أى مكان مستصيبين ؟ انما
أحس أننى الهدف لضرباته وأتيتن مسرورا انه أمهر الرماة ، لكننى لست
أدرى هل له أسلوب معين فى الاصابة وتسديد الضربات فى قوة واحكام
وسرعة تثير الدهشة ؟ » .

٤ - مسرحية الكراسى

كتب يونسكو في سنة ١٩٥٢ أنه يشعر في بعض الأحيان أن العالم يبدو في نظره خاليا من المعنى وتبدو له الحقيقة غير حقيقية والواقع غير واقعي. وإن هذا الشعور بعدم الواقعية وبعدم حقيقة العالم يدفعه إلى البحث عن الحقيقة الأصلية التي نسيها الجميع ، تلك الحقيقة التي لم نجد لها اسما بعد والتي لا يشعر بكيانه هو خارج أطوارها . لقد أراد أن يصورها ويعبر عنها من طريق شخصيات مسرحياته ، تلك الشخصيات التي تجوب شاردة تتخبط في اللامعقول وفي المتناقضات لا تحمل في ذاتها شيئا سوى الآلام والنم ، والاغفاق والفشل ، وخواء حياتها الشافرة . ولكن حين تبدو الكائنات غارقة في اللامعقول وفي علم الإدراك فإنها تصبح مثار السخرية ولا تتأثر عواطفنا بالأمهم التي يفرقون فيها بصورة تبث على الملل والتهكم منها .

ولما كان العالم يبدو له غامضا غير مفهوم فإنه ينتظر نورا يفسر له هذا الغموض ، ويأمل أن يأتيه هذا النور من تخبط شخصياته في عالم غير عالمنا ، ومن منطق غير منطقنا ، وفي لغة غير لغتنا .

قدم أول مسرحية له « المطربة الصلعاء » سنة ١٩٥٠ ، تلتها مسرحية « الدرس » سنة ١٩٥١ ، ثم بدأ يكتب مسرحيته الثالثة في يونيو عام ١٩٥١ . وهي مسرحية « الكراسى » التي نعرض لها ببعض التفصيل في هذا المقال نظرا لأهميتها مستنديا إلى أقوال يونسكو نفسه .

حين خطرت له فكرة هذه المسرحية كان يعتمز تسميتها « الخطيب » باعتباره الشخصية الرئيسية بين شخصيات المسرحية الثلاث وأن الستار يسدل على هذا الخطيب في ختام المسرحية وكانت فكرة « الختام » واضحة في ذهنه قبل نضج التفاصيل السابقة على الختام .

كان يجلس الى مكتبه ليفكر في هذه المسرحية « فىرى » في وضوح تام الشخصيات « غير المرئية » ولكن يتعذر عليه أن يسمعهما تتكلم أمامه . انه يريد أن يعبر عن الفراغ والخواء عن طريق اللغة والحركة « والاكسموار » . يريد أن يعبر عن وجود شخصياته عن عدم الوجود ! وينشد من حضورهم التعبير عن الغياب أو عدم الحضور . وإلى جانب ذلك يريد أيضا أن يعبر عن الوان الأسى والندم وعن عدم واقعية الواقع أو عدم حقيقة الحقيقة ، وكأنه بذلك يريد أن يرجع الى اصل الكون قبل أن يصير الى ما هو عليه الآن ، الى حالة الاضطراب والتخبط التي يسميها الفلاسفة « العلماء » .

تلك هي الصورة التي كانت ماثلة أمامه حين أقدم على تأليف « الكراسى » . أما الأصوات ، فقد جاءت بعد الصورة ضوضاء وضجيجا ينبعث من العالم أو من حطام العالم الذي لا يلبث أن يتلاشى ويصير دخانا وانفاما والوانا سرعان ما تتبدد الواحدة تلو الأخرى ، أما أساسات هذا العالم فتتهار بدورها أو على الأصح تتمزق وتتحلل الى عناصرها الأولى أو تدوب فيما يشبه الليل البهيم أو في وهج من النور يخطف الأبصار ، ويبهز العميون .

ثم تتبلور أخيرا هذه الأصوات في مخيلته ليجد أنها ضوضاء هذا العالم ، ضوضاؤنا نحن المتفرجين .

تنساب الآراء حول هذه المسرحية وكل منها صحيح اذ انها مسرحية تتسع لتعليقات متناقضة ، ولا يمكن الجزم بصحة احداها دون الأخرى .

فعلى خشبة المسرح لا تجد شيئا سوى مجموعة من الكراسى التي لا يجلس عليها أحد . أما شخصيات المسرحية الثلاث ، المعجوزان والخطيب فكان لا وجود لهم : فالمعجوزان يخرفان والخطيب لا قيمة لوجوده ، وكان الشخصيات الثلاث غير مرئية مثل بقية الشخصيات غير المرئية التي يفكر فيها يونسكو لتظهر في هذه المسرحية ، فهذه وتلك موجودة دون وجود حقيقي ! فهي من قبيل الأحلام ، ووجودها أشبه بما هو موجود في طيف الخيال ! وكان يونسكو يتمنى ألا تظهر أية شخصية على خشبة المسرح ، ولكن أتى له أن يقدم مسرحية دون شخصيات ؟

غير أن الشخصيات الثلاث التي نراها في الكراسى ليست سوى المحور لبنيان متحرك ، معظمه غير مرئي وبقيته عابرة وقلقه ومصيرها الى زوال ، مثلها في ذلك مثل العالم نفسه . وبالرغم من أن هذه الشخصيات

غير واقعية فانها نقطة ارتكاز لا غنى عنها لهذا البناء . وإن كان يونسكو نفسه لا يستطيع أن يحدد مدى الواقع وغير الواقع على مسرحه أو الفرق بين المرئى وغير المرئى فى مسرحيته فانه يمتد أن هذا «اللاشئ» الذى على المسرح هو جمهور الناس ، فسيان عنده أن يقول : أن على خشبته لا نجد شيئا ، أو نجد جمهرة من الناس . ولقد حدثه صديق له فى هذا الامر قائلا : « اذن فالامر بسيط ، انك تود أن تقول : ان العالم خلق ذاتى من تفكيرنا وليس خلقا موضوعيا بل هو ناشئ من نزوة تفكيرنا ! » فاجابه يونسكو : « أجل نزوة تفكيرنا ، لا تفكيرى أنا وحلى ، اذ كنت اتوهم اننى ابتكر لغة جديدة واذا بى اتبين أن الناس جميعا يتكلمون هذه اللغة » .

ويمضى يونسكو فى تفسير معنى الشخصيات غير المرئية فيقول : لعلها التعبير عن حقيقة لم تنضج بعد فى الخيال والتصور ، أو هى ثمرة ذهن أصفاء الاعياء فلم يقو على التحليق فى عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذى يريده ، فغلبه الاعياء والوهن واستأثرت به فكرة عدم وجود أى شخص أو شئ ، وغلبت عليه صورة العلم والموت .

وبنتهى بذلك يونسكو الى أن يرى فى المسرح خير مكان يمكن ألا يحدث فيه شئ والا يوجد فيه أحد ، وهكذا طبأت له عبارة كتبها « جيرار دنيفال » Gérard de Nerval فى كتابه « نزوات وذكريات » يقول فيها « ان العالم صحراء بيضاء ، أهلة بالاشباح التى تبعث أنين الشكوى ، فالعالم يدندن بأغانى الحب على حطام المسعوم ، عدى أنا ! » وعلق يونسكو على هذه الصورة قائلا : انها تفسر نهاية « الكراسى » .

لعل هذا التردد من جانب يونسكو فى تفسير عمله وشرح مفهومه لمسرحه ولشخصياته يوحى باضطراب عقلية يونسكو أو تخبطها فى عالم المسرح . هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة ، فيونسكو يعلم تمام العلم ما يريد أن يحققه على المسرح ، بل انه يابى أن يتناول المخرج عمله بالتبديل أو التنقيح بحجة الضرورات الفنية أو كسب الجمهور !

ولقد حدث أن اختلف مع مخرج مسرحية « الكراسى » عند اخراجها لأول مرة فى أواخر سنة ١٩٥١ وأخذ عليه فى حمة وسخط انه انحرف بالمسرحية عن الاتجاه الذى أراده لها انحرفا يشوه مدلولها وغايتها .

فكتب يقول له :

« لقد تبينت بعد افتراقنا أننا ضلنا الطريق ، اى اننى تركتك تنحرف بى الى مسلك خاطيء ابتعد بنا عن جوهر المسرحية فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك ، ففابت نفسى عن ناظرى . وهذا يجعلنى اجزم بانك لم تفهمنى على الاطلاق فى « الكراسى » ، ان الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد اردت ان تشد المسرحية اليك على حين انه ينبغى لك ان تستسلم لها ، فواجب المخرج امام المسرحية ان يلقى شخصيته مكتفيا بان يكون جهاز استقبال يصون الوديعه ، دون تحريف . اما المخرج المفرور الذى يود ان يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجاً ، على حين ان مهنة المؤلف تطالبه على العكس بان يكون مفروراً . لا يتقبل اى تدخل من الآخرين ، مكتفياً بفتح ذابته حتى اقصى مراتب النمو . ولعل من اهم اسباب ازمة المسرح هو وجود المخرجين المتمجدين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الازمة فى انهم يكتبون مسرحية ما ، ولكنهم يكتبون دائماً ابداً المسرحية نفسها فى قالب لا يتبدل ، وفى صورة تختلف تمام الاختلاف مما اراده المؤلف .

« ومن المخرجين فئة أخرى تظن انها تجد فى احلى الروايات بذورا طيبة ، فترى من واجبها العمل على تنميتها او تلمس نزعاً او اتجاها معيناً فتعمل على ايضاحه أو إبرازه ، أو تلمح بداية تبشر بالخير فتهم بمساعدتها على شق طريقها ..

« هذه وغيرها أمور تكشف لدى المخرج عن أبعد مراتب السكرم أو الكبرياء ، اذ انه يتوهم بذلك ان جميع المسرحيات التى تقدم له هى دون مستواه . »

ثم يستطرد يونسكو قائلاً : « ليست هذه هى الحال معك او معى فيما يتعلق « بالكراسى » . فأرجوك متوسلاً ان تخضع لهذه المسرحية . فلا تنقص شيئاً من الوان تأثيرها ولا تقلل من عدد الكراسى مهما بدا كبيراً ، ولا من عدد دقات الجرس التى تؤذن بوصول ضيوف غير مرتبين ، ولا تحذف شيئاً من اثنين المراه العجوز التى أريد ان تنوح وتنحب مثل الندابة أو النائحة المأجورة ! »

وقصارى القول اود أن يكون كل شيء مغالى فيه واليما وصيبياتيا فى غير ما رقة أو تهذيب ! فان أشنع خطأ هو الرغبة فى صقل المسرحية

كما تفعل عند صقل أداء الممثل ، لذا أرجو أن تستسلم الى حين ، لتدع المسرحية تصقلك في قالبها » .

وبالرغم من طول هذه الرسالة التي بحث بها يونسكو الى مخرج «الكراشى» ، فإننا نحرص على أن نوردها كاملة لما تتضمنه من آراء شائقة في فن الاخراج كما يراه يونسكو . فنراه يقول أيضا لمخرج مسرحيته :

« حين تدesh لفقرة من الفقرات أو تبدولك الفقرة كالحشو الثقيل أو تظنها في غير وضعها أو لغوا لا قيمة له ، أرجو أن ألا تطمئن الى أول رغبة تساورك وهي حذف مثل هذه الفقرة ، بل اجتهد على العكس أن تجد لها مكانا وأن تدمجها في إيقاع الجز المسرحي للرواية ، إذ أن مثل هذه الفقرة لها ولا شك مكانها ، كما أن لها معنى لعلك لم تدركه بعد لأنك لم تتنفس بعد هواء المسرحية ولم ينبض قلبك بعد بنبضات قلب المؤلف » .

ففي أحيان كثيرة - بل وأكثر مما تظن - يتبين أن الفقرات التي يود المخرج حذفها أو اضافتها إنما تدل على عدم فهم المسرحية وتقلب بها الى عكس مدلولها ، أو هي على الأصح تعبير عن إرادتين أو نظرتين تلغى كل منهما الأخرى . فأجدد بالمخرج أن يخضع للعمل المقدم له ، ففي هذا الموضوع يكمن الاعتداد الحقيقي والكبرياء الصحيحة . أما عبارة «أنتي أفهم عمل أحسن منك» التي يلقي بها المخرج أحيانا في وجه من يعارضه ، فإنها لا تدل الا على غرور يجافي فن الاخراج الأصل ويتناقى مع روح المخرج الموهوب الذي يدرك أن كبريائه تأتي في المرتبة الثانية ، وهي أكثر المراتب دقة وحساسية .

« وقد يحدث أحيانا أن المؤلف لا يوضح آرائه وضوحا تاما ، ولكنه بالرغم من ذلك يفهم نفسه خيرا مما يفهمها المخرج ، فما يحسه بالفطرة والسليقة دائما صادق لا يخيب ، طالما أنه مؤلف أصيل . فالكاتب المسرحي الأصيل يحمل المسرح بين جوارحه وفي طيات قلبه الى حد يصعب معه التأليف المسرحي أسلوبه «الفطري في التعبير » .

ثم يشرح يونسكو للمخرج مغزى الفقرات التي كان يطلب اليه حذفها فيقول له :

« ان الفقرات التي كنت تريد مني حذفها هي بالضبط العبارات

التي الجأ إليها للتعبير عن اللا معقول ، وفراغ الحقيقة ، وخواء الواقع ،
وخلو اللغة من المعنى ، ونزوات الفكر البشري ، هذا من ناحية ، ومن
ناحية أخرى فهي تستخدم بصفة خاصة في حشو خشبة المسرح بهذا
الفراغ وفي أن تلف عدم وجود الأشخاص بملابس من الكلمات ، وفي أن
تسد فجوات الحقيقة وفقراتها المتعددة ، اذ لا ينبغي أن ندع المجوزين
يتكلمان الا عن « وجود عدم الوجود » فيجب أن بشرا دائما أبدا الى عدم
الوجود هذا ويوزانه في كل كلمة وهمسة . والا فلا يمكن مطلقا الإيعاء
بعدم الواقعية . او لكيلا يفشل اخراجك ولكيلا تصبح « الكراسي » شيئا
آخر غير « الكراسي » يجب أن نخلق عدم الواقعية بالتناقض بين المرئيات .
كما يجب الاكثار من الاشارات والحركات ، والاتجاء الى التعبير بهذه
الاشارات وتلك الحركات كلما أمكن ذلك ، ثم استخدام مؤثرات الضوء
والصوت والاجسام التي تتحرك والابواب التي تنفتح ثم توصل لتنتج
من جديد ، فتخلق هذا الفراغ وتجعله يزداد ويكبر حتى ينخر في كل
شيء ويأكل كل شيء .

فلا يمكن ان نخلق عدم الوجود الا اذا اقمنا الوجود نقيضا له .
وليس من شأن هذه الامور كلها ان تخل بحركة المسرحية ، فجميع
الاشياء والاجسام التي تتحرك هي نفسها حركة هذه المسرحية ، ولعل
هذه الحركة ليست هي التي تراها أنت او لعلك لم تدركها بعد .

وربما تتساءل : لماذا نرى الخطيب ولا نرى الشخصيات الأخرى
التي تتدفق على خشبة المسرح ؟ هل للخطيب وجود حقا ؟ وهل هو
حقيقي ؟ وللإجابة عن ذلك أقول انه لا وجود له أكثر أو أقل من
الشخصيات الأخرى التي لا تراها . انه غير مرئي مثلهم تماما بالرغم من
اننا نراه . انه موجود مثلهم وغير موجود مثلهم ، انه حقيقي مثلهم وغير
حقيقي مثلهم ، لا أكثر ولا أقل . غير انه لا غنى لنا عن وجوده المنظور ،
فيجب ان نراه وان نسمعه بما انه آخر من يبقى على خشبة المسرح
ولكن وجوده المرئي هذا ليس سوى عرف تفرضه تحكمات النزوة ،
وتعليه صعوبة فنية لا سبيل الى تحاشيها او إيجاد حل آخر لها .

ولا غشاضة في أن تعتبر عدم رؤية الشخصيات الأخرى عرفا هو
الآخر تفرضه تحكمات النزوة ، بل كان من الممكن أن نجعل جميع
الشخصيات مرئية لو اتنا وجدنا السبيل الى ان نبرز على المسرح فكرة
جوهرية ، وهي أن وجود هذه الشخصيات غير ملموس .

وفي ختام المسرحية يجب أن يصبح هذا كله مثيرا كل الاثارة في صورة تضلل العقل وتجافي المنطق . فيعد اختفاء العجوزين وبعد خروج الخطيب ، يجب أن يكون المشهد الأخير طويلا ويجب أن نسمع لفترة طويلة الهمس والتتممة ، وأصوات المياه والرياح وكأنها تنبعث من لاشيء تنبعث من العدم .

فهذا من شأنه أن يجنب المتفرجين خطر الوقوع في اسساعة فهم المسرحية فيفسروها أيسر تفسيرا ويخطئوا بذلك أشنع خطأ . فلا ينبغي أن يقولوا مثلا : ان العجوزين مجنونان أو مخرفان يتكلمان في شروود وهذيان ، كما لا ينبغي أن يتسنى لهم القول بأن الشخصيات غير المرئية ترمز بكل بساطة الى الندم والى الذكريات الكامنة في قلب العجوزين فقد يكون هذا صحيحا الى حد ما ، ولكن لا أهمية اطلاقا لهذا كله ، فهدف المسرحية بعيد عن ذلك كل البعد ، فالسبيل الذي يمتنعهم من أن يكسبوا المسرحية مغزى نفسانيا أو معنى معقولا منطقييا كتلك المعاني المألوفة المتبدلة، هو أن تظل الأصوات والهمسات والضوضاء وظلال الوجود غير الملموس قائمة أمامهم كمتفرجين ، حتى بعد خروج الشخصيات الثلاث المرئية ، اذ أن جمهرة غير الموجودين يجب أن تكتسب وجودا مستقلا موضوعيا .

« والمسرح المعاصر يكاد يكون نفسيا فحسب ، أو اجتماعيا أو ذهني أو شاعريا ، أما مسرحية « الكراسي » فهي محاولة تدفع بالدراما الى ما وراء حدودها الحالية . »

وفي ختام رسالته يضيف يونسكو حاشية يقول فيها :

« يجب على العجوزين أن يحضرا الكراسي دون أن يفوه أحدهما بكلمة . ويجب أن تطول هذه الفترة أيضا ، وعندئذ يجب أن تكتسب حركاتهما طابعا يكاد يشبه رقص الباليه وتصحبها موسيقى « فالس » خافتة جدا . »

اننا لا نتعرض للحكم على آراء يونسكو في الإخراج والمخرجين ، انما يعنياننا أن نبرز مدى إيمانه بمسرحيته ومدى حرصه على عدم المساس بنصه ومباراته ، واهتمامه بالدقائق الصغيرة والمؤثرات التي قد تبدلوا الآخرين ثاقوبة .

ولا يكف عن متابعة مسرحيته بعد تمثيلها المرة تلو المرة ، ويرعى

اخراجها رعاية دقيقة كلما تغير المخرج أو طرأت له فكرة جديدة تعين على إبراز جوهر المسرحية بصورة أكثر وضوحا .

فالفكرة الجوهرية في « الكراسى » هي الفراغ ذاته ، أو عدم الوجود وعدم الحضور وهذا هو ما يجب أن يبرز في ختام المسرحية .
لذا أرسل يونسكو خطابا في يناير سنة ١٩٥٢ يطلب فيه الى المخرج أن يدع الستار تسدل بعد فترة طويلة من انتهاء الخطيب من رسالته وفشله في القدرة على الكلام .

فبعد أن يخرج الخطيب يصبح الضوء خافتا ، تماما كما كان عند بدء المسرحية ، ويظل المتفرجون لا يرون على المسرح سوى الكراسى الضاغرة في فراغ المنظر الذي يزدان بأوراق الزينة العديدة القيمة ، مما يوحي بالكتابة واضطراب النظام والفراغ الذي يسود قاعة الحفلات بعد انتهاء الحفل . وبعد هذا كله تبدأ الكراسى والمناظر و « اللا شيء » في الحياة ، فتدب فيها الحياة بصورة لا يمكن شرحها أو تفسيرها .

ويحرص يونسكو حرصا شديدا على تحقيق هذه المؤثرات التي تتخطى حدود العقل وتحدث اضطرابا في المنطق لتبدو معقولة في عالم اللا معقول ، فهذا هو الهدف الذي ترمى اليه مسرحيته ، وذلك هو الأثر الذي يود أن تنطبع به جماعة المتفرجين . فخاتمة « الكراسى » تعنيه أكثر من بقيتها وهي التي أوحى اليه بكتابة هذه المسرحية ، بل أنه كتبها من أجل هذه الخاتمة فحسب !

ان رغبة المؤلف في مسايرة
عصره دليل على أنه تظلف عنه
(يونسكو)

لقد هال يونسكو وراءه ما لمس وشاهد في مجرى حياته من
مظاهر ما يسمى « تيار الفكر » وتطوره المايل كالوباء ، فالناس سرعان
ما يستسلمون لمبدأ جديد أو عقيدة جديدة ويتعصبون لها ، ومثل هذا
التطور يسميه أساتذة الفلسفة أو الصحفيون المتفلسفون « اللحظة
التاريخية الأصيلة » .

وتتسم هذه اللحظات بصمت ذهني أو شلل فكري من جانب عامة
الناس ، وصراع جنوني بين من ينادون بالشعارات المزيفة وإذا ما تصدّر
على أي إنسان أن يشاركهم في رأيهم الذي ملك عليهم نفوسهم فجأة ، أو
إذا ما لم يستطع فرد أن يتفاهم معهم فسرعان ما يشعر في قرارة نفسه
أنه يحيا بين وحوش مرعبة ، مع خرائيت تتسم بسداجة هذه الوحوش
وضراوتها ، ولا تتردد في أن تفتك - بضمير مستريح - بكل من يختلف
عنها في التفكير !

ولقد أثبت التاريخ أبان الحرب العالمية الثانية أن الذين يتحولون
هكذا إلى خرائيت لا يشبهونها فحسب، بل يتحولون حقيقة إلى خرائيت.
ومن الجائز جدا - بالرغم من أن هذا قد يبدو غريبا وشاذًا - أن تضيء
الحقيقة في بعض الضمائر الفردية لتناهض ما يزعمون أنه « مجرى
التاريخ » ، وتنفذ ما يسمى « أسطورة التاريخ » أو « خرافته » وتقصف هذه
الضمائر وحيدة منعزلة ، لتمثل الضمير العالمي تجاه التيار العارم الذي
يجرف الآخرين .

تلك هي الفكرة الجوهرية في مسرحية « الخرتيت » . أما عن بنيانها
فقد جاءت أطول من مسرحيات يونسكو الأخرى .

ولكنها احتفظت بالقالب التقليدي المعروف، إذ يحترم فيها يونسكو
قواعد المسرح الرئيسية : الفكرة بسيطة ، وتطور الأحداث أيضا بسيط
واضح ، ثم ينتهي بالفشل والإخفاق !

ولقد أوحى الى يونسكو بفكرة هذه المسرحية ما علمه من أحد أصدقائه
الأدباء « دنييس دي روجيمونت » الذى كان فى نورمبرج بألمانيا سنة
١٩٣٨ فشاهد مظاهرة نازية هناك . ويرى أنه كان واقفا وسط الجماهير
الفقيرة فى انتظار وصول هتلر . وبعد أن طال الانتظار وصل أخيرا
الفوهرر ، وما أن لمح الناس تحوط به حاشيته ، حتى استولت عليهم
جميعا حتى هستيرية ، فأخذوا يصفقون فى جنون لا شعورى لذلك الرجل
المشتوم . وأخذت موجة الهستيريا تنتشى وتملو كمد البحر كلما اقترب
هتلر من مكان الاجتماع .

كان هذا الكاتب مدهوشا فى أول الأمر لهذا الهديان ، ولكن حين
مر موكب الفوهرر بجانبه ، وبلغت الهستيريا أشدها ، أحس كأنما تيار
كهربي يسرى فى أوصاله ويتهدده بأن يصعق ذهنه ويجرفه مع الآخرين ،
ولكنه شعر بقوة مضادة تصعد من أعماق نفسه لتقاوم تلك الحماسة
السحرية .

ويذكر ذلك الكاتب أنه أحس عندئذ بحالة من القلق ، وأنه يعيش
فى وحدة موحشة وسط تلك الجماهير الفقيرة . سرت فى جسمه قشعريرة ،
وانتصب شعر رأسه فى اضطراب وحيرة ، وأدرك معنى ما كانوا يسمونه
عندئذ « الصناعة المقدسة » .

لم يكن ذهنه هو الذى يقاوم ذلك التيار العارم ، ولم يسعفه تفكيره
بالحجج والبراهين المعارضة ، إنما كان كيانه بأسره وشخصيته بأكملها
هما اللذان ينتفضان ويقشعران ! .

أنصت يونسكو متأملا الى هذه الرواية فكانت نقطة البداية فى
مسرحية « الخريت » وأدرك أنه يستحيل على الإنسان حين تفرمه المبادئ
والشعارات « الذهنية » والدعايات المختلفة ، أن يقدم فورا تلميلا لرفضه
أيها ، ومن الجائز أن تواتيه الحجج متأخرة فيما بعد لتؤيد هذا الرفض
وتدعم تلك المقاومة المضطربة ، النابعة من الداخل ، ولكنه لا يجد لساعته
سوى رد الروح - لا العقل - يلقي به فى وجه ذلك التيار العارم .

وعرض ذلك فى مسرحية « الخريت » ، اذ يقاوم البطل « بيرنجيه »
هذا التيار ، أو « داء الخريت » كما يسميه يونسكو ، دون أن يدري
ساعة رفضه ومقاومته السبب الذى من أجله يقاوم ذلك التيار . ويرى
فى هذا المسلك دليلا صارخا على أن تلك المقاومة أصيلة وعميقة .

ويقينا ان الذى أوحى الى يونسكو بشخصية « بيرنجيه » هو ذلك

الكاتب الذى شاهد موكب هتلر فى تورمبيرج : فيتسم الانسان بسمات عدة مشتركة ، أهمها الحساسية ضد الاندفاع الجماهيرى الذى لا يستند إلى أى منطق .

إن مسرحية « الخريت » هى بلا شك ضد النازية ، وتهدف إلى مقاومة الهستيريا الجماعية ومكافحة تفشى تلك الأوبئة الذنعية التى تستمر وراء قناع العقل والافكار التى ليست سوى أدواء جماعية خطيرة ، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية .

وإذا ما تبينا أن التاريخ يهذى ، وأن أكاذيب الدعايات تحاول أن تغشى التناقض بين الواقع وبين « الايديولوجيات » التى تساند تلك الدعاية ، فهذا يكفى لأن نتجنب السقوط فى قبضة ذلك المنطق « غير المعقول » ونقلنا من جنون الهستيريا وحى الدوار .

وفى يناير سنة ١٩٦٠ عند تقديم « الخريت » على المسارح ، رغب يونسكو فى تحليل مسرحيته بصورة خفيفة تفسر بعض جوانبها للجمهور ولجأ إلى تخيلي حوار بينه وبين نفسه ، تقتطف منه بعض الفقرات :

— نفسى : لخص لى فى بساطة موضوع مسرحية «الخريت» .

— أنا : كلا ! هذا طلب غير معقول وغير شائق . هذا إلى أنه من العسير على الانسان أن يروى أو يحكى مسرحية من المسرحيات ، فالمسرحية قبل كل شيء أداء وتمثيل ، أما الموضوع فليس سوى حجة يتلوع بها الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية ، فالموضوع بالقياس إلى المسرحية أشبه بالنوتة الموسيقية بالقياس إلى الأداء أو الحفل الموسيقى .

— نفسى : قل لنا مع ذلك شيئا عنها !

— أنا : كل ما يمكننى أن أقوله لك هو أن « الخريت » هو عنوان مسرحيتى المسماة «الخريت» . وأن «الخريت» قصة خرايت كثيرة ، و «ازدواج» القرون يميز بعضهم ، «ووحدة القرن» تميز بعضهم الآخر .

— نفسى : (تتشأب) إذن فسوف تبعث الملل فى نفوس الناس !

— أنا : أرجوك ألا تظن لحظة واحدة أننى أعتزم تسليتهم أو الترويع عنهم ! اننى أقدم مسرحا تعليميا تهذيبيا !

— نفسى : انك تبهشنى بهذا الكلام ! ألم تكن حتى هذه الايام الأخيرة العدو اللدود لهذا اللون من المسرح ؟

— أنا : لا يمكن للإنسان أن يقدم مسرحا تهذيبيا أو تعليميا ان كان جاهلا . لقد كنت جاهلا ، على الأقل ببعض الأشياء ، حتى منذ شهور قليلة . فاخذت أجد وأعمل ، والآن أعلم كل شيء وأعرف كل شيء ، تماما مثل المسيح سارتر واليه وشيطانه ! أعرف كل شيء ، بل وأشياء أخرى كثيرة أيضا ، وعندئذ فقط يمكن المرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب . والا كان ملعيا وهذا لا يليق بالمؤلف .

— نفسى : وهل حقا تعرف كل شيء الآن ؟

— أنا : يقينا ، فمثلا أعلم الآن جميع ما تفكرين فيه . فما الذى تعرفيه أنت ولا أعرفه أنا ؟

— نفسى : اذن فأنت تكتب مسرحا تهذيبيا تعليميا ، أى ان مسرحك ضد البورجوازية (أى الطبقة المتوسطة المتيسرة) .

— أنا : هذا صحيح تماما : فالمسرح البورجوازي مسرح سحرى ، يسلب عقل المتفرجين ، اذ يطلب اليهم أن يندمجوا مع أبطال الرواية ليوجد كل منهم شبيها لنفسيته على المسرح، فهو اذن مسرح الاندماج والمشاركة. أما المسرح التعليمى فهو تقويض البورجوازي ، ومن ثم لا يطالب بالاندماج والمشاركة — فالجمهور البورجوازي يستسلم للمناظر والاحداث على عكس الجمهور الشعبى الذى يتسم بعقلية أخرى ، اذ يقيم بينه وبين أبطال المسرحية التى يشاهدها مسافة كبيرة . وهكذا تتسنى له مشاهدة المسرحية فى وعى وبصيرة يقظة ، والحكم عليها حكما موضوعيا .

— نفسى : هذه آراء غريبة !

— أنا : أود أن أقول لك اننى وفقت تماما الى تحاشى مسرح الاندماج والمشاركة ، فجميع أبطال مسرحيتى ، ما عدا واحدا فقط ، يتحولون على مرأى من المتفرجين (اذ انها مسرحية واقعية) الى وحوش ضارية ، الى خرائيت . وأمل أن أنفر منهم جمهورى . فخير سبيل الى اقامة مسافة أو انفصال بين الجمهور والممثلين هو أن نفر الجمهور من أبطال المسرحية. وهذا النفور هو الذى يولد الوعي والبصيرة اليقظة عند مشاهدة المسرحية والحكم عليها .

— نفسى : تقول : ان فى مسرحيتك شخصية واحدة لا تتحول الى خريت .

— أنا : أجل ، شخصية واحدة تقاوم هذا الداء .

- نفسى : هل معنى هذا انه لا ينبغي للمتفرجين أن يندمجوا مع هذا البطل الذى يحتفظ بانسانيته ؟

- أنا : بالعكس ، يجب عليهم حتما أن يندمجوا معه ليروا فيه انعكاسا لشخصيتهم .

- نفسى : اذن لقد وقعت انت نفسك فى خطأ الاندماج والمشاركة .

- أنا : هذا صحيح ! ولكن بما أن لهذه المسرحية أيضا فضلا آخر هو غرس عدم المشاركة والانفصال ، يمكننا أن نقول : أنها حققت الجميع بين المسرح البورجوازي وغير البورجوازي بفضل مهارة فطرية مقصورة على وحدى !

- نفسى : انك تهنى يا عزيزى !

- أنا : أعلم هذا تمام العلم ، ولكن الهديان ليس مقصورا على وحدى !

وتلاقى مسرحية « الثورتيت » نجاحا عظيما حيث مثلت الى حشد يدهش معه يونسكو نفسه . فكان نجاحها رائعا حين قدمتها فرقة « جان لوى بارو » على مسرح « الأوديون » - واسمه الآن « مسرح فرنسا » - ثم مثلت فى ألمانيا أكثر من ألف مرة ، ومئات المرات فى أمريكا وكذلك فى إنجلترا وإيطاليا واليابان واسكندناوه وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا وهولندا وغيرها .

ويرى يونسكو أن من المدهش حقا أن تحظى باعجاب العالم بأسره مغامرة بطل قصته ، تلك الشخصية التى تنزع الى الفردية والعزلة ، فلعلة فى هذه العزلة العميقة ، تكمن وحدة المشاعر والمشاركة العالمية فى الاحساسات المتصلة فى قلب الانسان .

لقد أعجب يونسكو بإخراج « جان لوى بارو » لمسرحيته على «مسرح فرنسا » ، اذ جعل منها ملهاة قائمة أو ما يسمى « الفارس » المقبضة ، كذلك أعجب بالإخراج الألماني الذى جعل منها مأساة قوية (تراجيديا) .

أما الإخراج الأمريكى فقد خيب ظنه : اذ أعطى المخرج الأمريكى كل شخصية طابعا مغالى فيه ، فجعل من أحدهم شخصية هزيلة ومن ثان خريبتا ومن البطل مقكرا ثائرا على الأوضاع ولم يقصد يونسكو الى شيء من هذا كله .

ومما زاد الطين بلة أن لجأ المخرج الأمريكى الى عرض مباراة فى الملاكمة بين البطل « بيرنيج » ورفيقه « جان » وأدخل هذه المباراة ضمن

أحداث المسرحية ، ولا صلة للمسرحية اطلاقا بالملكمة أو ما يشبهها -
ويحق ليونسكو أن يستخط على هذا التشويه الذى يحشو المسرحية بجواهر
مزيفة لا قيمة لها .

هذا الى أن يونسكو يحرص على أن يحترم المخرج النص الذى يقدمه
له ويطلبه أن يحترم أيضا الارشادات المسرحية التى يكتبها قدر احترامه
للنص نفسه .

ولقد رأى الجمهور الأمريكى فى هذه المسرحية ملهاة مسئلية مضحكة
مما ضاعف من سخط يونسكو ، فهى فى نظره ملهاة لها طابع تراجيدى .
ولقد لمس هذا الطابع وأبرزه جميع من تصدى لاجراء هذه المسرحية فى
كل بلاد العالم ، ما عدا ذلك المخرج الأمريكى « المستر أنتونى » .

وكان من الطبيعى أن تناول النقاد هذه المسرحية بجميع ألوان الهجوم
غير أن بعضهم يرى أنها تعبر « رجعى » عن رغبة شخص محب للوحدة
والعزلة ، فى أن ينبذ مقامرة البشرية فى انطلاقها .

ولكن يونسكو يوضح فى صراحة وجلاء أن هدف هذه المسرحية هو
تحليل « بلشفة » الشعب ، أو على الأصح تحويله الى كتلة نازية فى ألمانيا ،
وكيف يتم هذا الانحراف الذهنى بين جماهير الناس - فما يسميه يونسكو
« داء الخريت » هو النازية . فكانت النازية عند نشأتها بين الحربين
العالميتين اختراعا أو ابتكارا من المفكرين والايديولوجيين الذين يتفنون
فى خلق عقائد جديدة ، وانصاف المفكرين الذين روجوا جميعا لتلك النازية
كانوا « خرائيت » فى تفكيرهم الهيجى واندفاعهم الجماعى . فهم لا يفكرون
ولا يتأملون فيما يقولون ، انما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشعارات
العقائدية أو الفكرية ، يقومون بالقائها بصورة آلية كقطعة المحفوظات فى
أفواه التلاميذ !

وبالرغم مما يزعمه النقاد أن ذلك البطل المنزل « بيرنجيه » ينبذ
المقامرة البشرية فى انطلاقها ، فان يونسكو يرى أن بطله هذا يلتقى مع
الناس جميعا مما يدل على أنه ليس منعزلا عن تيار المقامرة البشرية ،
انما المنزلون هم أصحاب الشعارات المزيفة : فهؤلاء الناس ينشرون
أنظمة من التفكير الآلى يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع ، ويزيفون التهم
والمقاهيم ، ويحبسون الحقائق عن الأبصار ، انهم يحاربون بذلك روح
التمايش السلمى . فالخرتيت لا يمكن أن يتفاهم مع من ليس خرتيتا
مثله . وتهدف هذه المسرحية الى كشف القناع عن هذه الاوضاع .

وكذلك أخذ النقاد على يونسكو ، فيما أخذوا ، نقطة أخرى وهى

أنه هاجم الداء وتندد به ، ولكنه لم يذكر الحل ولم يبين العلاج الناجع ،
فالبطل « برنجيه » ينبذ « الايديولوجية » التي تحيط به ، ولا يقول شيئا
عن « الايديولوجية » التي يريدتها أو التي يعارض باسمها .

ويرد يونسكو على هذا النقد بقوله : ان مهمة هؤلاء النقاد الذين
أثاروا هذه النقطة ، وكذلك مهمة المتفرجين ايجاد الحل المطلوب لهذا
الموقف وابتكار « الايديولوجية » الصالحة ، أما مهمة يونسكو كمؤلف
فتقتصر على التنديد بداء الخريت الذي يصيب الناس ، فيحملهم على ترديد
شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مدلولاً فيقعون فريسة المفكرين
الذين ابتكروا النظام النازي .

ويقول يونسكو : لو اننى اقامت « أيديولوجية » جديدة أعارض بها
« الايديولوجيات » التي قامت واتخذت عقول الناس ، فاننى أكون خريتا
آخر يعمل على أن يتفشى داء الخريت بصورة جديدة !

كما اننى أرى من السخف أن يطلب الناس الى المؤلف المسرحى أن
يرشدهم الى الطريق المستقيم ، ومن الحمق أيضاً أن يفرض أى مؤلف
فلسفة آلية على العالم بأسره . انما يكتفى المؤلف المسرحى بأن يعرض
المشكلات ليفكر فيها الناس عندما يخلون الى أنفسهم ، ومن ثم يحاولون
أن يجدوا لها حلاً بأنفسهم وبمطلق حريتهم . فالحل الأعرج الذى يكتشفه
الانسان بنفسه ولنفسه خير من « الايديولوجية » الجاهزة التى تفرض
عليه وتشمل تفكيره .

ثم يضيف يونسكو قائلاً : ان كان النقاد يلوموننى على أنى تركتهم
مع المتفرجين يتخبطون فى فراغ تام بعد مشاهدة « الخريت » فاجيبهم
باننى أردت هذا الفراغ ، فعلى الرجل الحر أن يخرج منه بمحض تفكيره
وارادته ، لا عن طريق تفكير الآخرين واراادتهم .

٦ - صمويل بيكيت

يندر أن يختلف الناس حول كاتب قدير اختلافهم حول «صمويل بيكيت» ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، أو مسرح المتناقضات ، ذلك المسرح الذى لا يعترف بالمنطق ولا باللغة كوسيط للفكر ، ويتنكر للمعادن والمفاهيم المتوارثة اذ يرى فيها عبثا خاليا من المعنى .

فاعناء بيكيت يتهمونه بالتعقيد والقموض وإثارة الملل، أما أصدقاؤه فينادون به أمير الادباء المعاصرين الى حد حاولوا معه ترشيحه للحصول على جائزة نوبل .

والغريب أن الحصوص والمريدين يلتقون مما فى نقطة مشتركة وهى عدم معرفتهم معرفة واضحة آكيدة لحياة ذلك الرجل الفاضى .

ففى سنة ١٩٢٨ كان يعيش فى غرفة بالقسم الداخلى بمدرسة المعلمين العليا التى تقع بشارع «اولم» (Le Rue d'Ulm) بالحي اللاتينى فى باريس ، شاب إيرلندى لم يتجاوز اثنين وعشرين عاما (ولد سنة ١٩٠٦ ، وكان قد بدأ دراسته فى دبلن بكلية «ترينتى» ثم قبلته مدرسة المعلمين العليا بباريس كطالب أجنبى ، فكان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية لزملائه الفرنسيين الذين يدرسون استعدادا لمسابقة « الاجرجاسيون » فى هذه اللغة .

لم يتعرف اليه سوى القليل من الطلاب لان عدد المعننين بدراسة اللغة الانجليزية لم يكن كبيرا وكان هو بطبيعته يميل الى الانطواء على نفسه ، هذا الى أن طريقته فى مساعدة زملائه كانت غريبة بعض الشيء ، اذ كان يقنع من التدريس بأن يقرأ عليهم بمصاحبة أحدهم مسرحية من مسرحيات شكسبير ، (وكان يؤثر مسرحية الماصفة) ، ظنا منه أن هذه القراءات كفيلة بتدريب أذن طالب «الاجرجاسيون» وتحسين طريقة النطق ومخارج الالفاظ ، ولعل هذا التقدير الكبير لقيمة الاذن من جانب بيكيت يرجع الى افتتانه بالموسيقى ، فكان شديد الإعجاب بموسيقى «باخ وموزار ومالهر» .

لم يلبث الاصدقاء أن عرفوا عن « سام » كما كانوا يسمونه ، انه ابن مقاول كبير يشرف على المباني والمرافق العامة بمدينة دبلن ، كان رجلا شديد المرح ، يحب الحياة في الهواء الطلق ، ويقضي راحته الاسبوعية في لعب الجولف .

اتسمت طفولة صمويل بالسعادة والمرح ، قضّاها في اللهو بين أرجاء الحدائق الواسعة ، تحبوه أمه بحنان عميق ، وكان له أخ اسمه « فرانك » مات شابا على أثر اشتراكه في حروب الهند وبورما .

كان فتى وسيما ، نحيل الوجه ، رشيق القامة ، يمارس الألعاب الرياضية حتى سن العشرين ، وكان يعشق بصفة خاصة لعبة الرجبي اذ كان من أبطالها في كلية « ترينيتي » . ولكنه بعد أن قدم الى باريس انصرف عن الألعاب الرياضية مؤثرا عليها المناقشات مع الاصدقاء ، يقطعها أحيانا يصمت طويلا يطيب له الاغراق فيه ، أو النزعات الليلية يندرع خلالها شوارع باريس ، وأحيانا كثيرة كان يمتد به الليل في المقاهي أو في حانات «مورنبارناس» Montparnasse حتى الفنانين .

ولم تكن تلك السهرات لتنقضي دائما في هدوء وسكينة بل غالبا ما كانت تنتهي بالشجار والصدام ، وإن كان الشاب «سام» قد هجر حياة التلاحن والمنافسة الرياضية، فإنه احتفظ بعضلات مرنة ، وبقبضة الهجوم وقبضة اليد الحاضرة والضربة الخاطفة ، هكذا كان يتجلى في حالات الشجار التي يختتم بها سهراته ، ولكن حدث ذات مرة بعد إحدى تلك السهرات في حي «مورنبارناس» أن نشب شجار ترك أثرا عميقا في حياته بل وفي انتاجه الأدبي .

كان خارجا من أحد المقاهي ، فاصطدم عن غير قصد بأحد المارة صدمة خفيفة ، ولكن تبادل الاثنان الشتائم ، وصرعان ماتلقى صمويل ضربة في وسط صدره ، لم يكتثر بها ، فكثرا ماتلقى مثلها في حياته الرياضة ، لكنه لم يلبث أن تبين أن قميصه ملطخ بالدماء . لقد طعنه الرجل المجهول بسكين ، فنقلوه الى مستشفى « تينون » القريب منه ، واتفق أن نصل السكين قد مزق الياف القفص الصدري ، ولكن سرعان ما التأم الجرح بفضل سلامة بنيته .

الا أنه لم ينس اللحظة التي هاجمه فيها الشبح المجهول : لقد كان أحد المتشردين المعروفين في باريس باسم « الكلوشار » clochard المتسكمين على أرصفة السين وفي الحي اللاتيني أو حي مورنبارناس .

انهالت الاسئلة على بيكيت لمعرفة سبب الطعنة ، ولكنه لم يحرجوا اذ لم يكن ثمة سبب واضح يبررها . كانت فى نظره حركة غير معقولة وغير منطقية .

ظلت هذه الواقعة ماثلة أمام مخيلته عدة سنوات الى أن أقدم على كتابة روايات أو مسرحيات . فلا غرابة أن جعلها أهلة هؤلاء المتشردين المتسكمين « الكلوشار » .

فأبطال مسرحيته « فى انتظار جودو » *En Attendant Godot* ينتمون الى هذه الفئة ويعيشون فى عالم يزخر بالسلوك غير المعقول ، ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى كما أن أحد المتشردين واسمسه « استراجون » يتعرض فى كل فصل من فصول المسرحية للضرب من معتدين مجهولين .

بعد أن قضى بيكيت عامين فى مدرسة المعلمين العليا بباريس عاد الى دبلن حيث عين مدرسا للأدب الفرنسى فى « ترينتى كوليدج » . كان هذا المعهد يتسم بالهيبة والجلال : ففى كل مساء كان ينزل مايقرب من مائة طالب الى قاعة الطعام ، مرتدين ملابس السهرة وعليها الربوب الجامعى فما لبث أن أدخل بيكيت على هذا الجو المتزمت لونا من المرح ، فأخذ يقدم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية . كان يختار دائما ملهاة مرحة وإن وقع اختياره على مأساة أدخل عليها روح المرح الساخر : فمثلا قدم رواية « السيدة » تأليف كورنى وكان يلعب بيكيت نفسه دور « دون ديج » فكان يمسك بدلا من السيف بجرس صغير يده مؤذنا بانتهاء كل مونولوج طويل . وفى أحد المشاهد يدخل « دون ديج » هذا مخمورا يسير على أطرافه الاربعة ، هذا الى أنه اختار لدور البطلة « شيمين » فتاة بدنية ضخمة تثير الضحك حين تتحدث عن رقة عواطفها .

فلا غرابة أن امتعض الاساتذة زملاؤه من هذا التشويه لاحتدوا على (كورنى) ، وانسحبوا من القاعة ، وفى العرض الثالث والآخر احتج الطلبة أنفسهم على هذا الأسلوب الذى يجافى كل فن .

كان أبوه يرقب نشاط ابنه الوحيد دون أن يتدخل إيجابيا لتوجيهه كما يريد ، بل ترك له حرية الاستمرار فى الدراسة التى تطيب له ولكنه كان يأمل أن يرى اليوم الذى يهجر فيه ابنه الآداب والتدريس ليشرف على أعمال المقاول بيكيت ، غير أن حلمه هذا تبده وخاب ظنه حين صارحه ابنه برغبته فى أن يصبح أديبا . لم يستخط عليه ذلك الوالد المثالى بل

تمهد لابنه أن يكفل له دخلا ثابتا يضمن له عيشا كريما فى جميع الظروف .

وحينئذ عزم على السفر الى فرنسا سنة ١٩٢٨ ليستقر فيها ، فقدم الى باريس حاملا معه الناي الذى كان يهوى العزف عليه فى عزله ، وطاب له المقام فى باريس حيث تعرف الى «جيمس جويس» James Joyce أحد مواطنيه ومؤلف قصة « أوليس » ، تلك القصة الرائعة التى حاول فيها المؤلف أن يصور الحياة البشرية بالأمها ومباهجها وأحداثها المألوفة .

توطدت صداقة قوية بين « جويس » والشاب بيكيت الذى كان يبدو له غريبا شادا ، اذ لم يكن ليستيقظ من نومه قبل الساعة الرابعة بعد الظهر . وأكبر ما كان يستهوى «جويس» فى صديقه هو صمته الطويل . فكان الصديقان يلتقيان أحيانا ليحكيا ساعت طويلا دون أن يفوه أحدهما بكلمة ، فكان يجلس جويس واضعا ساقا فوق الأخرى ، فيقلده بيكيت فى جلسته ويخيم عليهما الصمت .

أما أصدقاء صمويل الآخرون فلم تكن لتخفى عليهم مواهب ذلك الصديق ، لذا كانوا يتزعجون لخصوله هكذا ويخشون عواقب حرصه الشديد على تقليد «جويس» فى حركاته وسكناته ، بل كان بعضهم يؤنبه على هذا كله الى أن قال له أحدهم : « لن تكون فى يوم ما سوى عازف ناي » .

ولكن صمويل لم يكثر بهذا التحدى ولم يتغير ، كان يبدو خاليا من أى طموح أو هدف .

ومن الغريب أن ذلك الرجل الذى ولد العزم على أن يصبح أديبا منذ فجر شبابه لم يكتب حتى سن الرابعة والثلاثين سوى قصيدة استوحاها من صديقه وأستاذه «جويس» .

نصبت الحرب العالمية الثانية فاحتجبت بذلك إعانة والده ، فعما حرم ذلك الدخل الذى قصد به والده أن يكفل له العيش الكريم ، اضطر بيكيت الى أن يشتغل خطابا فى جنوبى فرنسا ، وبعد أن ذاق قسوة العيش تلتقى به فى لندن فى مستشفى للأمراض النفسية .

لم يذهب اليه كمريض بل ليعمل به خادما . لم تدفعه الى قبول هذه المهنة يد الزمان القدار ، إنما اختار ذلك العمل بمحض ارادته رغبة فى الاطلاع وجمع المعلومات ، اذ كان يود أن يتعرف عن كتب الى المجانين

والمتموهين ويدرس المرضى نفسيا تهيدا لتأليف كتاب يتعرض لهذه الحالات .

كان يعكر فى رواية بعنوان «مورفى» ظل مخطوطها يتسكع على مكاتب الناشرين فينبهونها اذ يرون فيها قصة معدلة عييه اشراة ، تهد الاعصاب هذا . الى أن جاء شاب اسمه « جيروم لندن » فاشتري احدى دور النشر ، « مينوى » (Editions de Minuit) ، وكان يبحث عن الابتكار والخلق الجديد ، وينشد نشر كتاب يعبر عن آلام العصر ومتاعبه . وقع مخطوط « مورفى » بين يديه فوجد فيه ضالته ، فنشر القصة سنة ١٩٤٧ ومن ثم فتسج باب الشهرة على مصراعيه امام بيكيت ليصبح رائد مدرسة أدبية جديدة فى فن القصة .

وان كانت القصة قد جلبت له الشهرة فى عالم محدود من الادب القصصى فان الوثبة التى دفعت باسمه الى آفاق الشهرة العالمية انطلقت من مسرح صغير للطليعة بشوارع « واسباى » فى باريس .

كان النقاد حتى سنة ١٩٥٢ قد سثموا تلك المسرحيات التى تزعم التجديد فلا يجدون لها عمقا أو معنى ، فحضروا لا يحدهم أى استعداد طيب لروا « فى انتظار جودو » وسرعان ما احسوا أنهم أمام مؤلف عظيم ، وانتزع اعجابهم المتشردون « الكلوشار » الذين يقضون وقتهم فى انتظار «جودو» . ترى من «جودو» ؟ هل هو الله ! على أساس أن هذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التى تعنى « الله » ؟ لا أحد يدري ! هل جودو هو الأمل الفامض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟ ، باب الفكر مفتوح لكل تأويل .

ظلت هذه المسرحية تمثل أكثر من عامين متلاحقين بنجاح رائع ، ثم ترجمت الى ١٨ لغة وأخيرا الى اللغة العربية فى « مجلة المسرح » بعدها الاول للدكتور فايز اسكندر ، وأصبحت تسرى على السنة المحافطين من النقاد وهواة المسرح الكلاسيكى فى الغرب تلك العبارة : « اننى أمقت المسرح الحديث باستثناء مسرح بيكيت » .

أخذ العالم كله يعرف اسم بيكيت ، ولكن أحدا لا يكاد يعرف قوامه المشوق ووجه التحيل الذى تلمع فيه عينان تسمج فيها زرقة شاحبة ، كما ينذر أن تنفجر شفتاه الرفيعتان عن كلمة أو ابتسامة لو حدث أن غشى مجتمعا ما . اذ ظل بيكيت فى أوج الشهرة والمجد ذلك الرجل

الفاطس الهاديء الذى كان يقبع فى صومته بمدرسة المعلمين العليا فى باريس .

انه يعيش حاليا فى منأى عن الناس ، اذ يقطن فى باريس الطابق العلوى من بيت يطل على سجن باريس ، فلا يرى امامه سوى الجدران العاتية تتوجها القيوم . وفى مقاطع «السين والمار» جنوب شرف باريس يمتلك بيتا يقوم على تل وسط المناظر الخلابة بعيدا عن الناس والحياة . ولكنه فى هذا البيت أو ذاك يظل الصديق الودود لكل قلب والرجل المهذب الرقيق الحاشية .

ان أحدث انتاج لبيكيت هو مسرحية « آه ! يا للأيام الحلوة ! » (*Oh ! les beaux jours !*) وتقدمها حاليا فى باريس «مادلين رينو» وزوجها «جان لوى بارو» على «مسرح فرنسا» (الاوديون سابقا) .

وتعرض المسرحية حياة امرأة دخلت خريف الحياة وبدأت تفوص تدريجيا فى الشيخوخة والوحدة دون أن تكف عن التمسك بحياتها ، ذلك المؤس المزعج .

يمتاز بيكيت بأنه رجل مسرح من الطراز المدقق فى عمله الى حد بعيد . فهو يتابع انتاجه على المسرح ليرى كيف تعيش المسرحية فى قلب الممثل وعلى شفتيه وفى حركاته وسكناته . وحدث أن كانت تتدرب فى لندن ممثلة كبيرة على دورها فى مسرحيته هذه « آه ! يا للأيام الحلوة » وكان بيكيت يحرص على حضور جلسات التدريب (البروفات) مرشدا وموجها ، فضاعت هذه الممثلة بملاحظاته ونقده فطلبت اليه بعد «البروفات» الثانية ألا يحضر جلسات التدريب التى تقوم بها ، فأجابها الى طلبها ، فكان ان فعلت فى أداء دورها .

اما « مادلين رينو » فكانت أكثر لباقة وحكمة من زميلتها الانجليزية اذ ظلت أربعة شهور تنصت الى نصائح المؤلف بعهد أن لمست فيه رجل المسرح الاصيل الذى يمتق السهولة والتهاون ، فضلا عن أنه يعرف تمام المعرفة قيمة كل حركة وكل لفظة وأثرها على الجمهور ، فكان يشرح لها مثلا : كيف يجب أن تتناول « فرشاة الاسنان » بطريقة معينة تستأثر بانتباه الجمهور ، فاقضع بذلك أن ارشاداته وتعليماته ليست من قبيل النزوات أو النصائح المرتجلة ، أنسا تنبع عن فهم عميق لجوهر قصته ونفسية الجمهور .

وان كان يبدو بيكيت دقيقا أو قاسيا مع الآخرين فمما يغفر له

ذلك أنه اشد دقة وقسوة مع نفسه ، فانتاجه المسرحي لا يرضيه ولا يعجبه لأنه يسعى دائما الى تبسيط الاساليب المسرحية بصورة أبعد مما حقق .

ففي مسرحية «في انتظار جودو» يقتصر على منظر واحد لا يتبدل: شجرة تجردت اعصانها من الأوراق وسط فراع كثيب ! وهي مسرحية « اه ! يا للايام الحلوة ! » يقتصر أيضا على منظر واحد هو كومة أو تل كبير من الورق المقوى . ولا تضم المسرحية سوى شخصيتين احدهما لا تتكلم الا قليلا والاخرى لا تتحرك من مكانها داخل هذا التل طيلة المسرحية .

ومع ذلك يرى المؤلف أنها مسرحية زاخرة بالاساليب المسرحية كما لو كانت رواية استعراضية ، فيقول : « ما زالت هذه المسرحية مكتظة بالاكسسوار ! » مع أن من يشاهدها لا يرى على المسرح سوى ذلك التل الصغير من الورق المقوى الذي يرمز الى أكداش الحياة ، وفي قمته تبرز منلة فرنسا الاولى « مادلين رينو » في دور « وينى » .

وتبدو في ثوب للسهرة وقد غاصت حتى وسطها في ذلك التل الصغير إشارة الى أن نصف حياتها قد انقضى ، وتظل هكذا طيلة الفصل الاول ، فتأتي ببعض حركات بسيطة : فمثلا تفتش في حقيبتها عن «فرشة الإنسان لتنظف اسنانها ، وتظل تتحدث وتحدث عن الماضي وعن آلام الرأس التي تشكو منها دائما ، ويقف امامها زوجها « جان لوى بارو » في دور الزوج «ويل» الذي يظهر فترات قصيرة على المسرح ليثن ويشكو ويسخط ، ثم يعكف على قراءة عناوين الجريدة ، دون أن يرد على أسئلة زوجته التي تخاطبه من حين الى آخر .

وفي الفصل الثاني لا يتغير المنظر ، انما تفوص « وينى » في التل بحكم مرور الزمن ، فلا تستطيع تحريك ذراعيها اذ تبرز منه رأسها فقط . ويحاول زوجها « ويل » أن يلحق بها متسلقا التل ، ولكنه يعجز عن ذلك ويتدحرج الى أسفل .

طلت « مادلين رينو » طيلة حياتها الفنية تمثل ادوار البطولة في مسرحيات «مايفو وموسيه وكلوديل وتشيكوف» وغيرهم ، واضمة فيها الرثيع في خدمة مسرح منطقي معقول . ومع ذلك فما ان قرأت « آه ! يا للايام الحلوة ! » حتى سحر قلبها ذلك الموقف الشاذ ، واستهواها ذلك المنظر غير المألوف وتلك المسرحية الخالية من الحركة والاحداث ، وذلك الحوار المتقطع وتلك العبارات التي لا يربط بينها عقل أو منطق ، ليمبر

هذا كله عن قلق المرأة حين تبلغ منتصف الطريق في حياتها ، تعبيرا أقوى
من الدراما المبنية طبقا للقواعد التقليدية •

وطلت المزم اذن على قبول هذا الدور ، وهي تعلم انها بذلك تقسم
على مغامرة قاسية اذ تتخلى عن أسلحة الممثل من رشاحة الحرث وسحر
المواقف وجاذبيتها • فنالت لقاء ذلك جزء تلك البطولة اذ ظلت تعمل لمدة
أربعه شهور في «بروفات» هذه المسرحية الى جانب رجل رانع هو صمويل
بيكيت ، كما أنها تالقت في دورها هذا تالقا أشاد به النقاد جميعا في
فرنسا في هذه الايام ، فأضفت بذلك برقا جديدا على مجد بيكيت بعد
أن توجه التلفزيون الفرنسي بمجد آخر •

ذلك بأن القسم المسرحي في التلفزيون الفرنسي جازف بتقديم
مسرحية « كل الذين سقطوا » ، وهي تدور حول نزعة تقوم بها زوجة في
طريقها الى لقاء زوجها ، وترمز هذه النزعة الى الوجود البشري بأسره
بما يحويه من سقوط وانهايار ، ونالت هذه المسرحية نجاحا عظيما ،
ومنحها التلفزيون الفرنسي الجائزة الاولى لعام ١٩٦٣ •

ان مؤلفات بيكيت ، من قصص ومسرحيات ، سواء منها ما كتبه
باللغة الانجليزية حتى سنة ١٩٤٥ ، وما كتبه بالفرنسية منذ سنة ١٩٤٦ ،
كلها صدى لصوت شاعر يعلن في نبرة حاسمة لا راد لها عن نهاية حياته
وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويتحدثون عنه • فهو يصف
ذلك النزول أو الانحدار البطيء الذي يؤدي من الجحيم الى الجحيم ، ومن
الفناء الى الفناء ، مارا بالآلم والانهيار واليأس •

ولكنه يأس يختلف عن ذلك الذي يشعر به أبطال قصص سارتر
أو كامو في مسرحياتهما : فهو لاء يكتشفون سخط الوجود وحماقته وهم
يتوقون في الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، ويعرفون أحيانا
طعم الحب ، ويشعرون بالميل أو النفور ترح من يعيشون معهم •

وقصارى القول أن لهم حياتهم الخاصة بهم ، أما البطل عند بيكيت،
أيا كان أسمه ، فليست له أية حرية في التصرف في ذاته أو في عقله
ونفسه ، انما يحيا داخل « دائرة خاوية قد أغلقت بأحكام » وأسلم العنان
لعلم الإدراك وللجنون وللصمت ، وأحيانا تنبعث منه « حشرة انسان

مونق الـيدين والرجلين ، أو أنين انسان يلهث ، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم ، دون أن يرجو من حياته شيئا أو يتوسم فيها حيرا .

ذلك هو مصير شخصياته الغريبة ، الدين يرون ان الموت عمير المنال ، لاسبيل اليه . وان الحياة مجوجة لا يمرر لها ، فما الحب الا اردواج يمس ، والصداقة عبودية او سوء نعام ، والحياة بصورها العامة مهزلة ثيبه .

مهؤلاء الاشخاص يحيون جميعا في عموى وقلق ، ينتظرون من لا يصرمون وما لا يصبون . مهم يتحرفون في مداهم على حف ثيب من افق الفجر الذى يفصل بين الوجود والعلم ، وبين الحياة ، ذلك السجن الذى لا مخرج منه ، والموت المحتم الذى يبطىء فى قدومه بطئا يحملهم على اليأس من مجيئه .

ان احدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجهها لمصيره ، بل هناك قوة خفية توجه حركاته وسكناته ، دون أن تكون له فيها كلمة ، فهو ادن غير مسئول عما يأتى وما يدع ، كما أنه يحيا خارج اطار الزمن ، «الله كلاله اراكه وسط لحظة من الزمن لا حدود لها ، هناك حيث الضوء لا يتبدل ، والأشلاء والحطام من حوله تتشابه جميعا » .

فلا غرابة اذن أن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها ، تارة كانها «شيء انتهى» ، وتارة أخرى كانها «مهزلة لاتزال قائمة» دون أن يدركوا شيئا عن هذه الحياة وذلك الموت ، اللذين لا وجود لهما الا من حيث اللفظ فحسب . اما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود . انها صورة حقاء لتلك الحياة التى فقدت ميرراتها .

والشيء الوحيد الذى تحتفظ به هذه الشخصيات ، هو القدرة على الكلام ، لذلك فان الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلا يفكر ونفسا تترك ، فالجسد مصيره الى فناء محتوم ، انه بخار ينتظر هبوب الرياح لتنصف به وتبدده ، أما العقل والنفس فيلقيان نظرة صائبة على تلك النهاية البهيتضة للوجود . وتنسم هذه النظرة بطابع التحدى لحماقة الحياة وسخف تنظيمها المضطرب /

ويرى بيكيت « اننا جميعا نولد مجانين ، وبعضنا يظل على الحال التى ولد عليها ! » .

ولقد حرص بيكيت من ناحيته على أن يظل على ما جبل عليه أصلا ،

وحشد كل قواه وشجاعته لكيلا يفتر من تلك المنطقة التي ألقى به فيها القدر ، هناك حيث يتعذر على الإنسان العيش أو الموت على السواء ، كما يتعذر عليه أن يتكلم أو يجعل الآخرين يفهمونه ، ومع ذلك فهو يحيا في انتظار الموت ويتكلم دون أن يفهمه أحد ، فهذا هو مصير الإنسان .

ويرى بيبكيت أيضا أنه لجأ بدافع الجبن الى اختراع الحديث عن « الله والناس والنهار والطبيعة وانطلاقات القلب وسبل الفهم » . الى غير ذلك من موضوعات ، ليتحاشى بذلك نفسه هو والحديث عن نفسه . ولكن تذهب جميع المحاولات هباء ، فيستسلم المؤلف الى الكلام عن نفسه لكي يستطيع أن يلتزم الصمت . ولكن أنى للصمت المطلق أن يتحقق ؟ « نحن يرى الإنسان ما يرى يتعذر عليه أن يلتزم الصمت » .

تناول عديد من النقاد أعمال بيبكيت بالتعليق والتحليل ، ونكتفى هنا بأن نورد ما قاله « بيير دي بواديفر » الذي أشرف على « قاموس الادب المعاصر » الذي يضم ترجمة سريعة لحياة أدياء فرنسا المعاصرين وأعمالهم ، فهو يقتنع من التعليق بالتساؤل : « هل تنتمي مؤلفات بيبكيت الى الادب ؟ تلك المؤلفات التي تنادى عاليا في كل كلمة من كلماتها المتقطعة ، وفي كل عبارة من عباراتها التي لا معنى لها ولا مبرر ، لتعلن أن الإنسان قد مات وأن لا شيء ولا أحد - ولا حتى اللغة - يمكن أن تقدم له أى عون ! » ثم يضيف قائلا :

« ومع ذلك فمؤلفات بيبكيت لها كيانها وهي موجودة حقا وكأنها البرهان القاطع على الحق واللامعقول ، أو كأنها التحدي الأخير الذي تتلقاه الخليفة ! وهكذا نلمس الحدود النهائية للغة ونلامس تخوم الادب ، هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها وحيث لا يهدف المؤلف الا الى أن يحطم نفسه بنفسه ! » .

الباب السادس

تطور السمع لفرنسي المعاصر

١ - الروح الشعرية في المسرح

في الانسنان غريزة يمكن تسميتها بفرزة المسرح ، فهي كامنة عند جميع الشعوب ، كما أنها أصل جميع الحضارات ، وتتجلى بصور شتى من حركات تمثيلية أو رقصات تميرية أو مشاهد هزلية أو تراجيدية . ترى أى حاجة تدفع الانسان الى هذا كله ؟ وما الذى يحمل الانسان على أن يقلد هكذا حركات الحياة الفردية أو الجماعية ؟

لعل مرجع ذلك الى العبادات القديمة وما كانت تتضمنه من أساطير: فكان الناس يصدقون الى خيالهم والى انفعالات عواطفهم لحلق ذلك الجو المسرحى الذى لا يعتمد على العقل الفاحص أو الذكاء الذى يحلل، فكان هدف المسرح أن يخلق الى جانب الحياة الواقعية ، جوا مصنوعا مجردا يتطرق فيه العنان للخيال والعواطف القوية لئيلنا طبيعتهما الصافية فيلجعا الى ماوراء الحدود التى تفرضها الحياة العادية .

ونتيجة لذلك نرى أن حياتنا اليومية غالبا ما تكون ملهة رديئة غير ناجحة أو مأساة لم تتم فصولها بسبب تدخل المصادقات الحقاء أو الأحداث النافهة ، فتدخل الاضطراب الى خطة حياتنا وتفسد تخطيط أعمالنا وتتحرف بنا عن الخط الذى رسمناه لها .

أما فى المسرح ، فالانسنان ينتظر من المسرحية صورة صافية نقية للحياة وأولئك الاشخاص الذين يتحركون على خشبة المسرح يشبهوننا تماما اذ لهم ارادة تشبه ارادتنا ، وعواطف مثل عواطفنا ، الا أنهم يتحركون فى عالم أكثر تناسقا وأكثر حرية من عالمنا ، ومن الميسور عليهم أن يذهبوا بطبيعتهم الى آخر مدى لها ، وهكذا يكشفون لنا عن امكانيات طبيعتنا حين تزول العوائق من سبيلها ، ويبرزون لنا كنهها الصافى حين تتجرد من شوائب الاحداث التى تفسدها .

ويقول فى ذلك « توشارد » (Touchard) أحد النقاد المسرحيين : « ان

هدف المسرح هو أن يبين للإنسان إلى أي مدى يمكن أن تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والتغضب والمرح والخوف والقسوة ؟ كما أن المسرح يمنع الإنسان وعيا بإمكانياته وبما يستطيع أن يكون عليه في عالم لاعتبات فيه ولا موقات : فالتفرد ينتظر من العمل المسرحي أن يكشف له عن هذا العالم الذي تتجلى فيه صورة متكاملة للإنسان » .

ويرى « توشار » أن الغرض الرئيسى من الفن المسرحي هو « تصوير الإنسان على المسرح في حالة نشوة » . ويقصد النشوة في أرفع صورها وأسمائها حيث ينعم الإنسان براحة الرفاهية وسكرات السرور ، « دون أن يفقد وعيه أو سلطانه على نفسه فيتبدى مدى قوته ومقدرته ، وينسى وجود العقبات المادية أو المعنوية التي تعترض عواطفه أو تمرقل أحلامه » .

وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة بمعنى أنها تحمل روحا انسانية تنسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة ، سواء في نطاق النبيل والتسامي والبطولة أم في عالم الرذيلة والشر والحق . . . وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر إلى امرأة سحرية تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الفاضحة من وجهنا المثلث وقد تحررت هذه الملامح من كل ما هو سطحي أو عرضي .

ولعل هذا المفهوم للمسرح يتمشى مع اتجاه القرن العشرين في نزعة إلى أن يرى في المسرح صورة شاعرية ، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج إلى أجواء الخيال الزرقاء ، إنما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن في سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف لينفذ بذلك إلى الحقيقة الجوهرية ، إلى عالم السريالية .

ومهمة الشاعر في نظر « جوته » هي « أن يذيع سرا من الأوامر » ، وهكذا حين ينزع القرن العشرون إلى تحقيق الروح الشاعرية في المسرح فهو يبنى مسرحية ذات أسلوب شعري وانسجام متناسق في ثنائيا الرواية وحركة في أحداثها ترمى إلى التعبير في هذا كله عن سر ظل غامضا على الناس .

ذلك هو الطابع العام الذي يرمى إلى تحقيقه مسرح القرن العشرين .
أما نقاد هذا العصر فيتنزعجون للونين من المسرحيات هما المسرحية ذات

النظريات او الافكار المعينة ، ثم المسرحية الواقعية . ويقول احد النقاد في ذلك :

« للمسرح عنوان : التوجيه الخلقى ومحاكاة الواقع » .

وان بدا في هذا الكلام بعض التناقض ، فانه لا يخلو من الصواب من الناحية الفنية للمسرح .

ولكى نذكر السبب الذى من أجله يضيق الناقد المسرحى ذرعاً بالأخلاق والمناداة بها على المسرح يجب أن نفهم موقف العصر الذى ينادى بأن المؤلف المسرحى يهدف قبل كل شيء الى كشف الأسرار الفاضلة بدافع النزعة الشعاعية ، ومن ثم فهو لا يرى صلة بين هذه النزعة وبين المناذاة بالأخلاق !

فالشاعر والمهذب الأخلاقى لقبان يتعذر الجمع بينهما فى آن واحد : فالشعر يوحى بنظرة فريدة فى نوعها ، نظرة « سريالية » تتخطى واقع الحياة ، أما الأخلاق فتضع قواعد الضمير المشترك لتسود على التصرفات فى الحياة بل ولكى تخضع لها هذه التصرفات : فحين يستجيب الشاعر الى وحيه ، أى حين يملك عليه احساساً شخصياً بشأن شيء ما أو أمر ما ، فانه يخلق ويبتكر صوراً وأشكالاً خيالية للتعبير عن هذا الاحساس ، وعندئذ لا يتسنى له أن يتمشى مع الأخلاق .

وليس لنا أن نحكم : هل حقيقة احساسه الخاص تتعارض مع الأخلاق أو تتمشى معها ؟ لأنها حقيقة من طراز مختلف ، حقيقة الشاعر كما يصورها له الخيال .

أما ان ضل الشاعر سبيله وانصرف عن عالم الخيال ، فعندئذ يتبدل كل شيء ، فترى الشاعر يضطرب فى غياهب الأفكار ويفوض فى تطاحن المبادئ والمذاهب ليؤلف مسرحية من الطراز ذى النظريات والافكار المعينة وعندئذ يقع ، دون أن يدري ، فى شرك التهذيب الخلقى ودوامته ، لانه حين يهجر عالم الأسرار وكشف الفموض البشرى وحين يكف عن التحليق فى عالم الروح والأفكار المطلقة ، لا يلبث أن يواجه مشاكل الحياة الفردية أو الاجتماعية ، ومن ثم ينحاز مؤيداً أو مناهضاً للآراء والأفكار التى تتعلق بأحداث هذا العالم القانى ، وهكذا يهجر الرمز والأسطورة الخيالية ليحتضن الشعارات الأخلاقية ودروس التهذيب .

وهذا انحراف يؤذى غالبية نقاد المسرح المعاصر الذين يؤمنون بأن المؤلف المسرحى الأصيل لا يكتب المسرحية ليثبت بها صحة نظرية ما أو مذهب فكرى معين يدافع عنه ، أو لينادى ببعض المبادئ الأخلاقية ، انما

يكتب المسرحية ليخلق أو يبتكر مصائر جديدة للناس ، يكشف لهم عنها كسر ظل خافيا عنهم ، عن طريق الإيحاء بإمكانياتهم في حياة لا تحداه قيود أو تطلها المقاسد .

غير أننا لو سلمنا بأن هذا المسرح هو الإيحاء بمعنى غامض أو الكشف عن سر خفي ، فإن هذا لا يعفيه من دراسة المشاكل الإنسانية ، ولا سيما المشاكل التي تتصل بمناقشات الضمير ، فعل عائق المسرح يقع عبء هذه المشاكل ، وعليه أن يجد لها حلا . وعندئذ لا مناص له من أن ينطبع بطابع الاخلاق .

ولا يحاول النقاد الانقاص من أهمية المعاني الخلقية في المسرحية ، إنما ينبدون العمل المسرحي الذي يقتصر على مناقشات أخلاقية معينة ، فليس من شأن العمل المسرحي العظيم أن يستنفد طاقته في هذه المناقشات ليفنى فيها ، كما لا ينبغي له أن يخلص منها إلى نظريات مطروقة سطحية ، بل يجب عليه أن يحتضن المعاني الأخلاقية وينسج أحداثه حولها ثم يذهب إلى ما هو أبعد وأعرق من مناقشتها : عليه أن يقترح الأساطير الهادفة ويبتكر من صور الخيال ما ينير وعي الإنسان ويوسع إدراكه بصيره ، فمصير الإنسان اختيار للطريق الذي يسلكه وللهدف الذي ينشده وسط ظلمات العالم التي يحسس فيها العقل الحائر تور الأفكار المطلقة ، ويتلمس فيها القلب المتألم بريق المثل العليا ، إذن فالعمل الأدبي الرفيع بصفة عامة والانتاج المسرحي بصفة خاصة ، يهدف إلى أن يعين الإنسان على فهم مصيره وتحقيق حريته بأية صورة .

هذا إلى أن التفرقة بين الشعر وعلم الأخلاق تفرقة نظرية . لئلا سلمنا بأن الشعر هو إمامة اللثام عن الأسرار الفاضلة ، وأن علم الأخلاق هو إيجاد حل للمشاكل الإنسانية ، لرأينا أن الحدود التي تفصل بين الاثنين لا وجود لها إلا في عالم النظريات ، أما في صلب المسرحية - كالحال في معترك الحياة - فتجد أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين هذه المشاكل وتلك الأسرار .

بل إن جميع المشاكل الخلقية هي إلى حد ما من قبيل الأسرار لأنها جميعا تدور حول الحيز المطلق العام ، وتناشد الإنسان أن يحشد ارادته ويغامر بطاقته في طريق التسامي .

وكذلك المشاكل الفلسفية تنتهي بالمؤلف إلى تحليل المشاعر التي تضطرم بها نفس الإنسان ، فحين يعرض المؤلف على المسرح مشكلة الحياة في المجتمع أو مشكلة الحرية أو مشكلة العدل ، يطرق بابا من الأفكار

والآراء التي توحى بالحب أو البغضاء أو الحماسة أو الغضب وما إلى ذلك من مشاعر إنسانية .

فليس المقصود إذن عند النقاد خلق هوة مفتعلة بين الروح الشعاعية أو الفلسفية وبين الأخلاق ، إنما يصرّون على أن يتحاشى المؤلف المسرحي أسلوب الوعظ أو أسلوب التدريس والخطابة .

ولا يكتفى نقاد المسرح المعاصر بالتحفظ بإزاء المسرح الأخلاقي فحسب، بل هم يتحفظون أيضا عند الحديث عن المسرح النفساني ، ويأخفون على هذا المسرح النفساني أنه يعرض الانفعالات الإنسانية ويحللها طبيا بدلا من أن يشرح وجودها الحتمي ، عن طريق الرمز والخيال ، وبدلا من أن يوضح سلطانها الغامض عن طريق التصوير الرمزي أو الأسطوري .

ولكن كيف نعرض لمشاكل الإنسان النفسانية دون أن نتعرض لروح الإنسان ووجدانه ، أي لكنه الإنسان وسره ؟ فلا يمكن أن يعرض المسرح النفساني لمشكلة الحتمية مثلا أو قانون الوراثة أو ما شابه ذلك من الأمور التي تفسر الحالات النفسية ، دون أن يتعرض للملابسات الطبيعية البشرية وظلال القدر ، فأما أن يعالج هذا كله مستعينا بالصورة الرمزية والموهبة المبتكرة ، وأما أن يكتفى منها بإشارات عابرة تزيد الغموض تعقيدا أو لا تضيف جديدا إلى الديدانيات المسلم بها .

وتلك هي الناحية التي يهاجمها النقاد في المسرح النفساني ، فهم ينددون بالسطحية في مناقشة هذه الموضوعات أو عرض ما هو مألوف منها ومطروقي .

والذين ينادون بأهمية الروح الشعاعية في المسرح يأفنون من عرض المشاكل اليومية للحياة العادية على المسرح وينبذون المسرحية التي تبسّد كمرآة يرى فيها المتفرج صورة واقعية من حياته اليومية .

غير أنه لا ينبغي أن نغالي في الإشادة بالروح الشعاعية في المسرح، فهذه المغالاة من قبيل المثالية المفرطة ، فالشعاعية في المسرح أمر جوهري مافى ذلك شك ، غير أن للمسرح جانبا واقعيا لا يمكن إغفاله .

فالحقيقة الملموسة – وهي هدف التجربة – لا تتعارض مع الحقيقة المثالية – وهي هدف الشعر – بل لا يمكن بلوغ الحقيقة المثالية عن طريق تجنب الحقيقة الملموسة إنما عن طريق التعصق في فهم هذه الحقيقة الواقعية ، لذا لا يمكن أن نستبعد الإنسان العادي لنصل إلى الإنسان المثالي ، ولا سيما في المسرحيات الهزلية التي تقوم أصلا على عرض الأخلاق والطباع ، وحيث

لا يمكن الفصل بين النماذج البشرية التي تصورها المسرحية وبين الأطار الاجتماعي الذي تعيش فيه هذه النماذج ، كما أنه لا يمكن الفصل بين حقيقة كل منهم وبين الحقيقة المطلقة العامة .

وهكذا لا ينبغي أن تطفى الروح الشعرية على الروح الواقعية كي لا تستحيل المسرحية إلى أسطورة رمزية وتتحول الأحداث إلى خيال الشعر الغفائي .

اذن فإن كان المسرح يهدف إلى إمالة اللثام عن سر غامض عن الإنسان — وهذا هو هدف الشعر كما قلنا — فالذي يعنى المتفرج هو الأسلوب الذي ينتهجه المؤلف في الكشف عن أسرار الحياة .

والأسلوب المسرحي الأصيل في هذا الصدد هو الأحداث البشرية ، فالحدث أو الفعل هو الجوهر الأصيل في كل عمل مسرحي كما أن الإنسان — من حيث هو مشاعر وأعمال — هو موضوع دراسة المؤلف المسرحي ومن ثم نرى أن كشف أسرار الحياة بالإيحاء الرمزي لا يتعارض مع الواقعية في عرض أحداث الإنسان ، فهذه الأحداث تقترض وجود ظروف زمنية وأوضاع اجتماعية أو تاريخية معينة تجري فيها ، هذا من ناحية الواقعية ، ومن الناحية الأخرى توجد ألوان من القيم المعنوية على الإنسان أن يحدد موقفه بأزائها ليمارس حريته في اختيار القيم التي يراها ، وفي اختيار روح التمرد أو روح الخضوع ، وهذه معنويات تحتاج في إيضاحها إلى الإيحاء الرمزي والتسامي الشعري .

أما إذا أردنا أن نجرد المسرح من هذه القيم أو نقيم مسرحاً بعيداً كل البعد عن محاكاة الواقع وينفر كل النفور من علم الأخلاق ، فإننا نتعرض بذلك إلى انقاص الانفعال المسرحي والاضعاف من تأثيره ومن رسالته . لأنه لو سلمنا جدلاً بأن هذه الأمور جميعاً ليست هي هدف المسرح ، فإن عرض النماذج البشرية وتحليل النفسانيات وتصوير الأخلاق وأزمات الضمير ، هذه كلها سبيل طبيعية بل وضرورية لتحقيق هدف المسرح أياً كان هذا الهدف .

أما إذا اختفت هذه السبل فقد انهارت المسرحية الهزلية واندثرت المسرحية « التراجيدية » .

ومن الطبيعي أن ما يهم الوصول إليه هو الخيط الغامض للسر البشري، ولكن لا يمكن للفن المسرحي الذي يقوم أصلاً على العرض والتصوير أن يسك بهذا الخيط الذهبي الألفي النسيج الواقعي للموسم لحياة الأفراد ، وخلال خبرة النفوس التي تواجه مشاكل الحياة اليومية وأحداث التاريخ .

٢ - اتجاهات المسرح الفرنسي المعاصر

حين يلقى الدارس نظرة عامة على الأعمال المسرحية في فرنسا طيلة النصف الأول من القرن العشرين ، يلمس أول ما يلمس مجهودا ضخما من جانب المؤلفين والممثلين بالمسرح . اذ يسعون جميعا الى أن يضيفوا على المسرح طابعا معينا يرد اليه أسلوبه الخاص ويحرره من الخضوع لقالب مألوف مطروق ينحصر في تقليد الطبيعة ومحاكاة الواقع ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يحرص الكؤلفون ورجال المسرح على أن يضيفوا عليه روحا شاعرية .

ولقد أتى هذا المجهود ثمارا طيبة ، اذ أن جميع كبار المؤلفين الذين نلتقى بهم في هذا العصر أمثال «كلوديل» و «جيرود» ، ثم «موتران» و «موريك» ، ثم «سالكرو وأنوى» ، بل «سارتر وكامي» هؤلاء جميعا يبحثون في أساليب مختلفة عن الرمز والخيال والتعبير عن العواطف والاسطورة الخيالية والاطار الشاعري .

ولكنه بالرغم من هذه المحاولات ، كان من المحتم على الانتاج الأدبي الذي يهدف الى البحث عن الحقيقة والى فهم كنه الانسان وشعذ ضميره ، ألا يقتصر على العرض المسرحي المجرد ، بل يتخطاه الى العناية بانتقاء الألفاظ المعبرة الواقعية وبالصياغة الزاخرة بالمعاني .

ومن ثم حرص كبار المؤلفين المسرحيين في القرن العشرين على أن يفكروا تفكيرا مركزا عميقا عاكفين على دراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى، كما حرصوا على أن يحملوا القارئ والمتفرج على التفكير في هذه المشكلات أيضا .

وهكذا نلتقى على مسرح القرن العشرين بجميع الموضوعات الهامة التي تشغل بالنا ونود أن نجد لها حلا .

وأهم طابع يتسم به هذا المسرح الفرنسي المعاصر هو طابع الروعة .

ولعل مرد ذلك الى أنه يضعنا وجها لوجه أمام مصيرنا ، كما أنه يعزى كذلك الى اللون القاتم الذى يسود عليه غالباً ، وإلى نزعتة الى معالجة الموضوعات « التراجيدية » التى تنتهى نهاية قاسية عنيفة .

كما أن هذا المسرح المعاصر يتخذ ببصرة لا ترحم الى أصمق الأمور ليكشف لنا عن مآزق لا مخرج لها ، وعن مسالك الحياة الملتوية كالتيه التى لا أمل فى الخروج منه ، فيلمس الانسان بهذا كله سلطان القدر الذى لا راد لقضائه ، ويدرك أن الأمل فى الحياة خداع ومراب .

ولعله من الانصاف - فى وسط هذه الصورة القاتمة لمسرح القرن العشرين فى فرنسا - أن نذكر « كلوديل » وما يمتاز به من روح التفاؤل . ولكن « كلوديل » ولد قبل هذا القرن بثلاثين عاماً وجاء انتاجه المسرحى فى هذا العصر كصوت نبي يتحدث من وراء عصر آخر ، بل ان التفاؤل الذى يتجلى فى خير أعماله « الحذاء الحريرى » لا يخص به هذا العالم بل العالم الآخر الذى تعد أنفسنا له ، كما أن عاطفة الحب فى مسرحيته هذه ترتبط بانكار الذات والعزوف عن الدنيا ، كذلك يمتزج فيها السرور بالآلم ، أما الرجاء والسعادة فهما أمل الانسان فى الحياة الأخرى لا فى هذا العالم .

ولعله من الانصاف أيضاً أن نذكر تفاؤل « جيروود » . وإن كان تفاؤله أقل روحانية من تفاؤل « كلوديل » فإنه لا يقل عنه من ناحية العمق الانسانى .

غير أن طابع الضيق والملل يكتنفه ويلف به ، كما أن هذا التفاؤل يتوقف على مجهود الانسان فى أن يحتفظ بمزاجه الصافى المرح أمام ظلام الحياة ، كذا يتوقف على مدى شجاعته فى مواجهة الأحداث . فلا يوحى هذا التفاؤل باقتناع المؤلف بأن الأمور سوف تتحسن ، ولا يبشر بأن الانسان سوف يحيا سعيداً . اللهم الا اذا تفرع بالشجاعة وصان مزاجه من كل المكدرات ، اذن فهو تفاؤل يقوم على ايهام الانسان نفسه بالسعادة ، ولا يقوم على واقع الأمور نفسها .

ثم لا يلبث « جيروود » أن يعدل تدريجياً عن نظرته المتفائلة كلما تقدمت به السنون ، الى أن يكتب آخر ما يكتب فى مسرحية « مجنون شايو » التى تتسم بالزاج القاتم المقيض .

أما المؤلفون الآخرون فيجب أن نقرر أن أحدا منهم لا يبشر الانسان بأى خير فى الحياة ، ويضن بأى لون رقيق بهيج على اللوحة التى يقدمها لنا عن الحياة وعن الانسان .

فمسرح « موريك » يقوم بصورة عامة على فكرة الفشل فى الحب :

شأنه في ذلك شأن مسرحيات « مونترلان » ، كما أننا نرى « سالكرو »
يسخط مجددا أمام صمت السماء .

أما « أنوى » ، عملاق المسرح الفرنسي المعاصر ، فنراه يبحث عن
« النقاء » المستحيل في هذه الحياة ، وعن السعادة التي انتفت من هذا
الوجود . فلا يرى في حياة الإنسان سوى « بقعة » تشينه وتلطيخ ثوب
حياته وتقض مضجعه ، ولا سبيل إلى إزالتها أو تنظيفها ، بل عطل لنما
قائما يقوى مع الأيام ، تساند به الزمن لتفسد على الإنسان كل محاولة
للنقاء وكل أمل في السعادة . وعندئذ يصور « أنوى » الإنسان حائرا بين
دوار الكبرياء التي يتشبع بها ليخفي فشله « وبقيته » ، وبين صيغة المسخط
التي ينادى بها الموت أو ينجى بها مهانة الخضوع الدليل وجبن الاستسلام
للحياة .

أما « سارتز » فانه يوغل في الالحاد ، وانتكار وجود الله لكي يجرّد
الإنسان من كل عقيدة دينية ، فيلقى به وسط حياة يتحائل على أن يخلقها
معنى ، فلا يجد في هذه الحياة سوى يقين واحد ، وهو أن الحياة جحيم ،
وهذا « الجحيم هو الآخرون » ، فالإنسان عدو لدود لأخيه ، وعلى
كل إنسان أن يواجه هذا العدو ويحيا إلى جانبه ويحمل الجحيم الذي
يفرضه عليه الآخرون ، كما يفرض بدوره حياة الجحيم على الآخرين دون
أن يلوح في هذا كله أي بريق أمل في أن يسرد الحب على القلوب أو يستقر
السلام في المجتمع .

ثم يأتي « كامي » ليكشف لنا عن حق هذا العالم ، ذلك الحق الذي
يتمخض حتما عن التعسف والألم ، ولا يرى إلا في قلبه هو ، ذلك القلب
الهش الهزيل ، ضياء خافتا من العدالة لا يدرك له تعليلا ، غير أنه يعلم أنه
لا ينبثق من السماء ، ويحاول أن ينازل بهذا الضياء ظلم القدر أو على حد
قوله : « عدالة التاريخ العمياء » في معركة كلها مجازفة ، فلا قواعد لها
ولا معايير ، على أمل الوصول إلى نصر مشكوك فيه بل وتهدهه المخاطر
دائما .

تلك هي الصورة القاتمة المفزعة للحياة البشرية التي يقدمها لنا
المسرح الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين . واننا لا نعجب كثيرا
لهذه الصورة ، فهي انعكاس لروح ذلك العصر وجوه « التراجيدي » .
ويلخص « كامي » نفسه روح كل عصر في الكلمات التالية :

« كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات ، والقرن الثامن عشر

عصر العلوم الفلسفية • والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء • أما القرن
العشرون فهو عصر الخوف »

حقاً أن البشرية لديها حالياً أسباب عدة تدعوها إلى الخوف ، ولكن
هذا لا يعني أنه في المصور الأخرى الماضية لم تكن لدى البشرية مثل هذه
الأسباب التي تشيع فيها الخوف والفرع • هذا إلى أن البشرية في جميع
العصور قديمها وحاضرها ، كانت ومازالت لديها الأسباب التي تحملها على
الاقتناع بحظها وفرصتها ، والإيمان بكرامتها ، ولكن لكي تتبين البشرية
هذه الأسباب التي توحى بالكرامة وتبشر بالحظ الباسم عليها أن تطالع
مؤلفات المصور الماضية ، لا مؤلفات هذا العصر التي تحرص دائماً على
إغفالها •

ولحسن حظ المتفرج المعاصر أن ظهرت جماعة من المخرجين والممثلين
تفضل إحياء روائع الأعمال المسرحية القديمة ليقدموها ينبوعاً صافياً
يرتوي منه المتفرج المعاصر ، فيتفنن المخرج والممثل في تقديم مسرحيات
« شكسبير ، وموليير ورأسين وكورنيل » ، وغيرهم بصورة لم يسبق لها
أن قدمت به من حيث الجودة الفنية •

كما قامت جماعة أخرى من المخرجين والممثلين تؤثر تقديم المسرحيات
المترجمة التي تبعث في النفس ضياءً وأملًا •

وليس المقصود من هذا كله الانتقاص من قيمة المسرحيات الفرنسية
المعاصرة ، إنما نقصد من وراء ذلك أن نشير إلى حقيقة جليلة وهي أن
المسرحيات الفرنسية المعاصرة تترك القارئ أو المتفرج الذي يشعر بالجوع
إلى المعرفة دون أن يشبع ، كما تترك من يظلم إلى فهم واقع حياته دون أن
يرتوي ، بل إن هذه المسرحيات تزيد من ظلم الإنسان المتعطل إلى فهم
الحقيقة •

إذا يتعلل على المتفرج أن يقنع بصورة رمزية في ضسباء شاعري
ولكنه يرغب إلى جانب الرمز والجر الشاعري ، في الحقيقة الكاملة التي
لا تنتقص شيئاً من كرامة الإنسان ونبله ، كما يرغب في الحقيقة البسيطة
الهادئة التي تصدر عن الانسجام الوطيد بين المسرحية وحياة الإنسان ، تلك
الحقيقة التي لا تطفئ فيها حذقة الذكاء ومنسطة اللفاظ على حياة
الوجدان ، فتخفق الشاعر وتكتم الهمم وتوهن المزائم •

ولقد تنبهت أن المسرح إلى خطورة هذه النزعة وما ينجم عنها من انحراف
بالمرح عن رسالته ، فيقول أحدهم « روبرت كيمب ، (Robert Kemp) :

« أن هذا المسرح القائم المقبض لا يخلو من المخاطر ! اننى حقاً أحيى أسلوب «جيرودو وسارتر وكامي» وهذه النهضة المسرحية ، أحيى هذا كله فى حماسة باسم الفن وحبا فى الفن . أما ان كان هذا المسرح يود أن يلقي بنا فى عالم الفزع والرعب الذى خلقه الفيلسوف نيتشه – فأننى أتساءل هل من واجبنا أن نحارب هذا المسرح أو نترك تيار الفزع هذا يتفشى بيننا؟ مرحباً بالمسرح الذى يقلم لنا نماذج حياة تتألم أمامنا على المسرح ، ولكن لا ينبغي أن تكون آلامها هذه آلام الاحتضار ، فلا نرى من حياتها سوى حلقة من الآلام تنتهى بالآلام أيضاً » .

لعل هذه هى أمنية الجيل الذى يتطلع الى الأعمال المسرحية فى النصف الثانى من القرن العشرين . وما يصح قوله فى المسرح يصح أيضاً قوله فى الانتاج الأدبى بصفة عامة .

فالآداب تتسم عادة بالقوة والروعة وتكتسب قيمة وجمالاً بقدر ارتباطها ارتباطاً أميناً بأزمات النفس البشرية ودراساتها لما يساور الانسان من شك فى أمر نفسه وحياته .

فهل يقنع المسرح أو يقنع الانتاج الأدبى بأن يعكس هذه الازمة ويثير هذا الشك ؟ ألا يخشى المسرح والأدب ، ان قنعا بذلك ، أن يزيدا لنا عمقا بمضاعفة الصور التى يتخذها هذا الآلم فى الحياة ؟ ألا يجدر بالمسرح وبالأدب أن يتسما بطابع قوى أصيل بأن ينزعا الى اشاعة الطمأنينة فى النفوس وتوطيد الهدوء الرتيب فى القلوب ؟

تلك هى مسئولية الأجيال القادمة من كتاب المسرح ، مؤلفين ونقاداً ، ومسئولية مسرح الطليعة الذى يجب عليه ألا يكفر بأساتذة المسرح القدامى لعل كاتب المسرح ، أيا كانت نزعته ، أن يزن تبعاته ويقدر قيمة رسالته النبيلة .

المراجع

غنى عن البيان أن أهم مرجع لدراسة المسرحيات هو قراءة المسرحيات نفسها وتحليلها ، غير اننا لانقدم هنا قائمة بأسماء المسرحيات التي حاولنا دراستها في هذا الكتاب لأنها معروفة وتكرر نشر معظمها في عدة طبعات مختلفة .

اننا نقتصر هنا على ذكر أهم المراجع التي قد يود المعنى بدراسة المسرح الاطلاع عليها للتعمق في الدراسات الموجزة التي قدمناها .

ونقسم هذه المراجع الى :

(أ) دراسات عامة في المسرح الفرنسى المعاصر .

(ب) دراسات عن المؤلفين ، ونوردها على حسب الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين .

—— Sur Armand SALACROU :

- 71) CHARMIEL (André), « Essai sur le Théâtre d'A. Salacrou », in *Europe*, janvier 1949, p. 104.
- 72) CHIESA (Ivo), *Théâtre de Salacrou*, Milan, Bompiani, 1949.
- 73) CLAIR (René), *Comédies et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1960.
- 74) DUSSANE, *Notes de Théâtre*, Lyon, Lardanchet, 1951.
- 75) GUTH (Paul), *Quarante contre Un*, Paris, Corrêa, 1947.
- 76) LEMARCHAND (J.) in *Le Figaro Littéraire* du 1er oct. 1953.
- 77) MIGNON (Paul-Louis), *Armand Salacrou*, Paris, Gallimard, 1960.
- 78) SALACROU (Armand), *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, 5 vol., 1942-47. Dans cette édition, chaque pièce est accompagnée d'une Note de l'auteur.

—— Sur Jean-Paul SARTRE :

- 79) ALBERES (R.M.), *Jean-Paul Sartre*, Paris, éd. universitaires, 1953.
- 80) BOISDEFRE (Pierre de), *Métamorphose de la littérature*, II, Paris, Alsatia, 1951.
- 81) DIEGUEZ (Mannuel de), « SARTRE », dans *Dictionnaire de Littérature contemporaine*, pp. 583-588.
- 82) JEANSON (Francis), *Le Problème moral et la Pensée de Sartre*, Paris, éd. du Myrte, 1947.
- 83) JEANSON (Francis), *Sartre par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1955, in 16, 1927.
- 84) PICON (Gaëtan), *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

- 59) LEMARCHAND (Jacques), « Préface » au *Théâtre d'E. Ionesco*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1954 et 1958.

——— Sur François MAURIAC :

- 60) CORMEAU (Nelly), *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951.
- 61) PREVOST (Jean), « De Mauriac à son oeuvre », in *Nouvelle Revue Française*, du 1er mars 1930, pp. 366-367.
- 62) ROBICHON (Jacques), *François Mauriac*, Paris, éditions universitaires, 1953.
- 63) SIMON (Pierre-Henri), *Mauriac par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.
- 64) Des Articles dans *La Revue du Siècle*, juillet-août 1933. *La Table Ronde*, janvier 1953 — *La Parisienne*, mai 1956.

——— Sur Henry de MONTHERLANT :

- 65) BORDONOVE (Georges), *Henry de Montherlant*, Paris, éd. universitaires, 1954.
- 66) FAURE-BIGUET (J.N.), *Montherlant, Homme de la Renaissance*, Paris, Henri Lefebvre, 1948.
- 67) LAPRADE (Jacques de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, 1950.
- 68) MOHRT (Michel), *Montherlant, Homme Libre*, Paris, Gallimard, 1943.
- 69) MONTHERLANT (Henry de), in *Nouvelle Revue Française*, du 1er oct. 1936, pp. 709-715.
- 70) SIPRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

- 48) MONDOR (Henri) *Claudel plus intime*, Paris, Gallimard, 1960.
- 49) « Cahiers Paul Claudel », I, « Tête d'Or et les débuts littéraires », Paris, NRF, 1959.

—— Sur Jean COCTEAU :

- 50) DUBOURG (Pierre), *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.
- 51) FRAIGNEAU (André), *Cocteau par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1958.
- 52) KHIM (Jean-Jacques), *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1952.
- 53) MAURIAC (Claude), *Jean Cocteau*, Paris, Albin Michel, 1945.
- 54) « Europe », juillet-août 1953, p. 206 — (Article par J. Cocteau).

—— Sur Jean GIRAUDOUX :

- 55) ANOUILH (Jean), « Hommage à Giraudoux », in *Chronique de Paris*, fév. 1944.
- 56) SIMON (Pierre-Henri), « La Lumière Poétique et l'éclipse du mal dans le théâtre de Giraudoux », dans *Théâtre et Destin*, pp. 63-92.

—— Sur Eugène IONESCO :

- 57) GADOFFRE (G.), « Eugène Ionesco », dans *Dictionnaire de Littérature Contemporaine*, pp. 391-394.
- 58) IONESCO (Eugène), *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, in 8°, IX - 248 p.

— Sur Albert CAMUS :

- 35) BLANCHET (André), *La Littérature et Le Spirituel*, Paris, Aubier, Tome I, 1959.
- 36) BOISDEFFRE (Pierre de), « Albert Camus » in *Études*, déc. 1950.
- 37) BRISVILLE (Jean-Claude), *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1959.
- 38) BRISVILLE (Jean-Claude), « Albert Camus », in *Le Figaro Littéraire*, du 26 oct. 1957.
- 39) JEANSON (Francis), « Albert Camus ou L'Âme Révoltée », in *Les Temps Modernes*, mai 1952, pp. 2070- 2090.
- 40) LUPPE (Robert de), *Albert Camus*, Paris, éd. universitaires, 1952, in 18, 124 p.
- 41) ROY (Jules), « Albert Camus », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 24 oct. 1957.
- 42) SIMON (Pierre-Henri), *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, in 8° 177 p.
- 43) « *Esprit* », numéro spécial consacré à Camus, « Les Carrefours de Camus », janvier 1950.

— Sur Paul CLAUDEL :

- 44) FORSTER, *Le Sens de l'Amour dans le Théâtre de Claudel*, Genève, Droz, 1958.
- 45) FUMET (Stanislas), *Claudel*, Paris, Gallimard, 1959.
- 46) GUILLEMIN (Henri), *Claudel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955.
- 47) MARCEL (Gabriel), *Théâtre et Religion*, Lyon, Vitte, 1958.

- ب - دراسات عن المؤلفين

———— Sur Jean ANOUILH :

- 26) CHASTAING (Maxime), *Jean Anouilh ou Le Théâtre de la Pureté* (dans *Jeu et Poésie*), Lyon, Ed. de l'Abeille, 1945.
- 27) DIDIER (Jean), *A la Rencontre de Jean Anouilh*, Paris, la Sixaine, 1946, in 16, 50 p.
- 28) LA CROIX-LAVAL (A. de), « Le Mystère de Jean Anouilh », in *Études*, déc. 1945.
- 29) LUPPE (Robert de), *Jean Anouilh*, Paris, éd. universitaires, 1960, in 16.
- 30) MARCEL (Gabriel), « Le Tragique chez Jean Anouilh », in *La Revue de Paris*, juin 1949.
- 31) POUJOL (Jacques), « Tendresse et Cruauté dans le Théâtre d'Anouilh », in *French Review*, avril 1962, pp. 337-347.
- 32) SIMON (Pierre-Henri), « Jean Anouilh et la Pureté », dans *Théâtre et Destin*, pp. 143-164.

———— Sur Samuel BECKETT :

- 33) BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- 34) MAURIAC (Claude), *L'Allégorie Contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.

- 14) KEMP (Robert), « La Réforme des Théâtres Nationaux », (« Le Feu à la Maison ») in *Le Monde*, du 9 avril 1959.
- 15) KEMP (Robert), « Une Noble Idéologie du Théâtre » *Le Monde*, du 11 avril 1959.
- 16) MALRAUX (André), « La Réorganisation des Théâtres Nationaux répond à une conception culturelle », in *Le Monde*, du 10 avril 1959.
- 17) MARCEL (Gabriel), *L'Heure Théâtrale*, Paris, Plon, 1959, in 12, XIII - 230 p.
- 18) MAURIAC (Claude), *Hommes et Idées d'Aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1953.
- 19) PAGNOL (Marcel), *Notes sur le Eire*, Paris, Gallimard, 1947.
- 20) PICON (Gaëtan), *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Paris, Gallimard, 1949.
- 21) ROUSSEAU (André), *Littérature du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1949, in 16, 257 p.
- 22) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin*, Paris, Colin, 1959, in 8°, 224 p.
- 23) TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos*, Paris, Ed. du Seuil, 1949.
- 24) « *Dictionnaire de Littérature contemporaine, 1900-1962* », sous la direction de Pierre de BOISDEFRE, Paris, éditions universitaires, 1962, in 8°, 679 p.
- 25) Deuxième Cahier de *Recherches et Débats*, Paris, Fayard, 1962, « Le Théâtre Contemporain ».

١- دراسات علمية

- 1) AMBRIERE (Francis), *Galerie Dramatique*, Corrèa, 1949.
- 2) D'ASTORG (Bertrand), *Aspects de la Littérature Européenne depuis 1945*, Paris, Ed. du Seuil, 1952, in 8°, 253 p.
- 3) BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Vautrin, 1949, in 8°, 203 p.
- 4) BEIGBEDER (Marc), *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Bordas, 1959.
- 5) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la Littérature*, 2 vol., Paris, Ed. Alsatia, 1950-51.
- 6) BOISDEFFRE (Pierre de), *Une histoire vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
- 7) BRISSON (Pierre), *Le Théâtre des Années Folles*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943, in 8°, 224 p.
- 8) BRODIN (Pierre), *Présences Contemporaines*, Tome I, Paris, Ed. NED, 4ème éd., 1958, in 8°, 482 p.
- 9) COPEAU (Jacques), in *La Grande Revue*, 10 avril 1909.
- 10) DUVIGNAUD (Jean), « Un théâtre de la persécution », in *Critique*, No. 68.
- 11) DUVIGNAUD (Jean), « Du côté de l'avant-garde », in *Théâtre Populaire*, No. 18, mai 1956.
- 12) GOUHIER (Henri), *L'Essence du Théâtre*, Paris, Plon, Présence, 1943.
- 13) JOUVET (Louis), *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, in 8°, 249 p.

الفهرس

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| مقدمة | ٣ |
| الباب الأول : | |
| التأليف الهزلى | ٩ |
| ١ - تطور الضحك | ١١ |
| ٢ - سبيل اثار الضحك | ١٩ |
| ٣ - المؤلف الهزلى | ٢٧ |
| الباب الثانى : | |
| القصة والمسرحية | ٣٥ |
| ١ - مقومات المسرحية بالقياس الى القصة | ٣٧ |
| ٢ - فن المسرحية عند «موريالك» | ٤٣ |
| ٣ - أركان النهضة المسرحية | ٥٣ |
| الباب الثالث : | |
| الاخراج والتمثيل | ٦١ |
| ١ - المسرحية بين الاخراج والتمثيل | ٦٣ |
| ٢ - فن الاخراج والتمثيل | ٧٤ |
| ٣ - المخرج صانع النهضة المسرحية | ٨٢ |
| الباب الرابع : | |
| اعلام المسرح الفرنسى المعاصر | ٩١ |
| ١ - بول كلوديل | ٩٣ |
| ٢ - جان جيروود | ١٠٤ |
| ٣ - جان كوكتو | ١١٧ |

الصفحة

الموضوع

| | | | |
|-----|---------|-------------|----------------------|
| ١٢٤ | | Montherlant | ٤ - هنرى دى مونترلان |
| ١٣٤ | | Salacrou | ٥ - أرمان سالكرو |
| ١٥٥ | | Sartre | ٦ - جان بول سارتر |
| ١٧٨ | | Camus | ٧ - ألير كامى |
| ١٩٥ | | Anouilh | ٨ - جان أنوى |

الباب الخامس :

| | | |
|-----|---------|--------------------------------------|
| ٢١٧ | | مسرح الطليعة واللامعقول |
| ٢١٩ | | ١ - نشأة مسرح الطليعة |
| ٢٢٧ | | ٢ - بين الطليعة واللامعقول فى المسرح |
| ٢٣٤ | | Ionesco |
| ٢٤١ | | ٣ - يونسكو واللامعقول |
| ٢٤٩ | | ٤ - مسرحية الكراسى |
| ٢٥٧ | | ٥ - مسرحية الحريتيت |
| | | Beckett |
| | | ٦ - صمويل بيكيت |

الباب السادس :

| | | |
|-----|---------|------------------------------------|
| ٢٦٧ | | تطور المسرح الفرنسى المعاصر |
| ٢٦٩ | | ١ - الروح الشاعرية فى المسرح |
| ٢٧٥ | | ٢ - اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر |
| ٢٨١ | | المراجع |



الدار القومية للطباعة والنشر

العدد ٩٣

الشمس ٣٥

١٩٦٤/٧/١٥